

L. eleg. g.
551
2

L. eleg. g. 551 $\frac{2}{3}$

<36626501140013



<36626501140013

Bayer. Staatsbibliothek

5513
Nellen
Ludwig Kesten.

eleg. g.

51

3

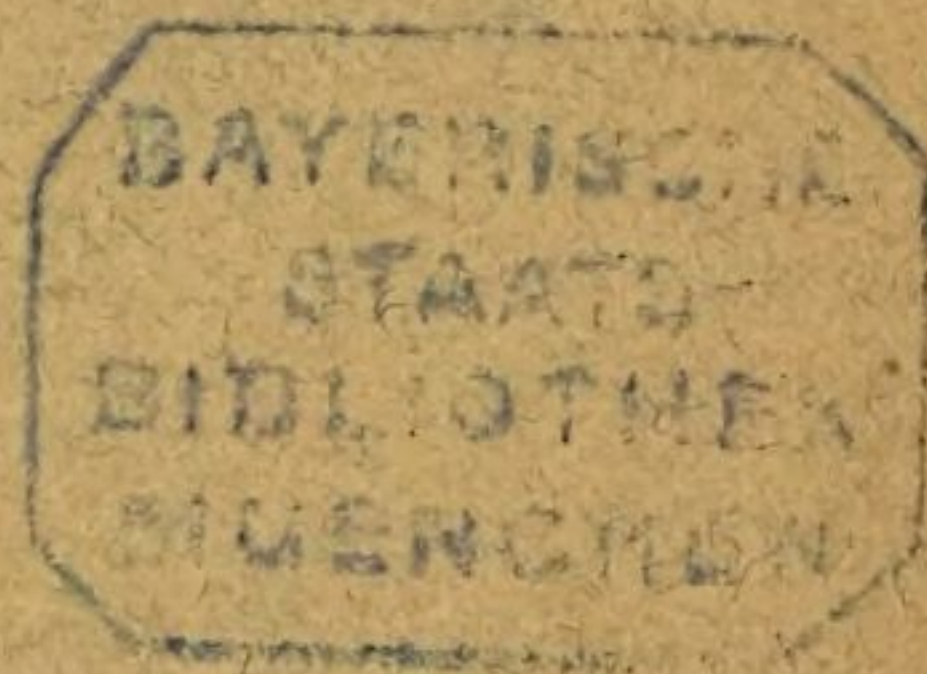
Dramaturgie der Neuzeit

Essays und Studien

über

das moderne Theater.

2. Auflage.



Halle a. S.

Verlag von Hugo Peter.

Stimmen der Presse rückseitig.

51A

J. Kitzinger, Antiquar.
München, Schellingstr. 25.
Lager-Nr. 170 3/8

1792

Dramaturgie

der

Neuzeit.

Essays und Studien über das moderne Theater

von

Ludwig Nelten.

Motto:

Dio That ist alles, nichts der Ruhm!
Goethe. Faust II.

II. Auflage.

Halle a. S.

Verlag von Hugo Peter.

Liv-1844

(1892)

Alle Rechte vorbehalten!

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Inhalt.

	Seite
Vorwort	1
Emerich Madách: Die Tragödie des Menschen	3
Adolf Wilbrandt: Arria und Messalina	9
7 Felix Dahn: Deutsche Treue	11
Arthur Fitger: Die Hexe	13
Franz Nissel: Agnes von Meran	16
Adolf Friedrich Graf von Schack: Timandra	21
Otto Girndt: Dankelmann	24
7 Rudolf von Gottschall: Schulröschen	28
Heinrich Bulthaupt: Gerold Wendel	31
Friedrich Gustav Triesch: Der Hexenmeister	35
Felix Philippi: Der Advokat	38
Paul Heyse: Ehrenschnlden	43
Richard Voss: Alexandra	45
Ernst von Wildenbruch: Das neue Gebot	54
Paul Lindau: Die beiden Leonoren	62
Hans Olden: Ilse	65
Ludwig Fulda: Die wilde Jagd	70
Ernst Wichert: Post festum	72
Hermann Sudermann: Die Ehre	74
Adolf Wilbrandt: Der Unterstaatssecretär	77
Henrik Ibsen: Hedda Gabler	82
Graf Leo Tolstoi: Die Früchte der Bildung	89
Friedrich Roeber: Die Philosophin	94
Alexander Baron von Roberts: Satisfaction	96

II.

„Volksbühne“ und „Volksschauspiel“	103
Zwei Berliner Versuchsstationen	110
Die Münchener „Shakespeare-Bühne“	116
Das Ende der „Meininger“	121
Über die Kunst des Schauspielers	128
Kunstkritik und Recensententhum	134
Theatercensur?	141
Schlussbetrachtungen	148

Vorwort.

Der Zweck der Abfassung nachstehender kritischer Essays war es, dem Leser derselben ein gedrängtes und dabei doch anschauliches Bild des gegenwärtigen deutschen Theaters zu bieten. Es konnten daher für meine Dramaturgie nur solche Werke, nur solche Beziehungen der Schaubühne zur Öffentlichkeit in Betracht kommen, welche in irgend einem Sinne von grösserem Interesse, gewisser Bedeutung für die Fortentwicklung derselben waren oder noch sind.

Besonders berücksichtigt wurden naturgemäss die beiden letzten Jahrzehnte. Litterarische Propheten verkündeten nach der grossen politischen Einigung der siebziger Jahre — unter Hinweis auf die griechische Epoche — einen gewaltigen Aufschwung aller Kunst: ganz besonders aber der mehr und mehr zu Tode keuchenden dramatischen Muse; — die nachfolgenden Untersuchungen sollen uns die Kraft ihres Seherblickes erweisen!

Wenn ich meiner Kritik des „deutschen“ Theaters hie und da ein fremdländisches Werk einfügte, so geschah dies selbstverständlich aus besonderen Gründen, bestimmten Absichten: sie werden dem aufmerksamen Beobachter sofort in's Auge springen! Noch glaube ich hier bemerken zu müssen, dass meine Abhandlungen sich keineswegs auf dem Standpunkte reiner Doctrin befinden, da ich sehr wohl weiss, dass die lebendige

Kunst sich todten Buchstaben niemals fügen wird, nie fügen kann, und dass die einzigen Gesetze, die von ihr anerkannt werden, ihrer eigensten Natur entnommen sein müssen.

Weit entfernt daher von dem Rigorismus scholastischer Weisheit, überlieferten Formelkrams, habe ich dem ausübenden Künstler stets und gern die vollste Bewegungsfreiheit zuerkannt; ein jeder Vorwurf, jede Ausführung war mir recht, so lange dieselben sich in den Grenzen einer echten, ungekünstelten Menschlichkeit bewegten — jegliche Inspiration habe ich freudig getheilt, die sich die ewige Wahrheit zeugen konnte!

Berlin, im December 1892.

Der Verfasser.

Die Tragödie des Menschen.

Dramatische Dichtung von Emerich Madách.

Vor mehreren Monaten lief die Notiz durch die Tagesblätter, dass Emerich Madáchs „Tragödie des Menschen“ von dem Dresdener Hoftheater zur Aufführung gebracht werden würde. Seitdem ist weder eine weitere Bemerkung noch eine Darstellung des Werkes seitens des obig genannten Institutes erfolgt, so dass die Vermuthung nahe liegt, die Darstellung sei von ihm in letzter Zeit gänzlich fallen gelassen worden. Und bedenkt man die technischen Schwierigkeiten, welche sich einer Inszenirung der ungarischen Dichtung entgegenstellen, so erscheint die Verzichtleistung der durch ihren künstlerischen Eifer rühmlichst bekannten Bühne wohl erklärlich. Aber auch vom rein künstlerischen Standpunkte aus lassen sich schwer wiegende Einwendungen gegen eine Aufführung der in Rede stehenden Dichtung erheben. — Die nachstehenden Ausführungen sollen diese Behauptung rechtfertigen.

Das treibende Motiv der Handlung der „Tragödie des Menschen“ ist die Frage nach dem Zweck und Ziele des menschlichen Daseins — wie man sieht: dieselbe Frage, die Goethe in seinem „Faust“ berührte. Adam, der Stammvater, aus dem Paradiese vertrieben (3. Scene), fragt seinen Verführer Lucifer, der ihm als Belohnung seines Abfalles von Gott (2. Scene) das „Wissen“ versprochen, nach dem Grunde seines und der kommenden Geschlechter Daseins?

„In meine Zukunft will den Blick ich werfen,
Zu schau'n, wofür ich kämpfe, was ich leide!“

„Und seh'n, ob in dem ewig bunten Wechsel mein
Reiz und meine Schönheit nicht verblüht?“ fügt Eva hinzu. — Gefällig, in der geheimen Freude seiner Bos-

heitstücke, versenkt Lucifer seine Schützlinge in einen Zauberschlaf. Des Menschen Schicksal soll den Wissbegierigen im Flug bekannt gegeben werden.

Auf dem Throne Pharao's findet sich Adam wieder. Die ihm übergebene absolute Alleinherrschaft, deren Schäden er alsbald erkennt, will ihm nicht behagen; er sehnt sich fort nach der Zeit eines freien Volksthums. Auf seinen Wunsch lässt Lucifer — stets sein Gehilfe oder Knecht — ihn als Miltiades aufleben. Mit Wunden bedeckt, die er im Kampfe für das heimische Gemeinwesen empfangen, ist er im Begriffe, in Athen im Siegerkranze einzuziehen. Neid und Verleumdung haben während seiner Abwesenheit das Volk aufgestachelt, ihn hinterrücks als einen vom Feinde bestochenen Verräther zum Tode zu verurtheilen. Bei seinem, an der Spitze des Heeres erfolgenden Einzuge in Athen fleht ihn das noch vor Kurzem so übermüthige Volk auf den Knieen an, seiner zu schonen, es ob der begangenen Treulosigkeit nicht strafen zu wollen. Adam-Miltiades, von seinem Krieger Lucifer fälschlich der ihn im Jähzorne ob des Verrathes seiner Mitbürger überkommenen Grausamkeit beschuldigt, verzeiht gern, wo seines Wissens nichts zu verzeihen ist, entlässt seine Getreuen und legt in Anbetracht seiner schweren Wunden das Kommando nieder. Kaum aber haben die Truppen ihn verlassen, da regt sich des Volkes Verdacht, von gewissenlosen Subjecten genährt, von neuem, und Miltiades wird, des Verrathes für schuldig befunden, ergriffen und — hilflos — zum Tode geführt.

Ueberdrüssig, sein Bestes für ein Volk herzugeben, das seiner Freiheit nicht würdig ist, ergiebt sich Adam jetzt (6. Scene) als Sergiolus wüsten Schlemmereien. Doch auch diese befriedigen sein Inneres auf die Dauer nicht; — da plötzlich treten zwei neue Ideen an ihn heran: die Liebe Gottes und der Glaubensgenossen.

Ihnen will er von jetzt an nachstreben. — Die 7. Scene zeigt ihn uns als Ritter Tancred, von einer Kreuzesfahrt aus Asien mit seinen Genossen nach Konstantinopel zurückkehrend. Hier hat während seiner Abwesenheit ein blindwüthiger Kampf um das blosse Wort, um eine geringe Abweichung von der starren Glaubensformel der Orthodoxie unter den Gläubigen weit schlimmere Verheerungen angerichtet, als das Schwert der Kreuzfahrer unter den Heiden selbst; soeben wird wieder eine Schaar solcher „Ketzer“ unter der Anführung des Patriarchen zum Scheiterhaufen geführt „in majorem dei gloriam!“ Entsetzt wendet sich Adam-Tancred von diesem grässlichen Treiben ab und erkennt, dass auch der bedingungslose, von eigenmächtiger Willkür dictirte Glauben das Ideal der Menschheit niemals werden könne! — Hier hätte der Verfasser — und wir berühren damit zugleich den Cardinalfehler der ganzen Dichtung — die Verheissungsworte des Erlösers als Vorbereitung auf einen späteren harmonischen Schluss nachdrücklich betonen müssen; das graue Einerlei der getäuschten Hoffnung, die furchtbare Oede der pessimistischen Grundstimmung beginnt schon hier das Interesse des Lesers abzustumpfen. Doch gehen wir weiter. — Gänzlich ernüchtert will Adam von nun ab auf jedes Eingreifen in die Räder der Weltgeschichte verzichten und in stiller Abgeschlossenheit einzig der Forschung, der Wissenschaft leben (8. Scene). Eine neue Enttäuschung überkommt ihn; — um das nackte Leben zu fristen, sieht er sich gezwungen, Horoscope zu stellen und das als falsch Erkannte für die Frucht wissenschaftlicher Forschung auszugeben.

Neuer Muth belebt seinen Geist, als er (9. Scene) die grosse französische Revolution erlebt; doch ihre stürmischen Wogen verschlingen schliesslich auch seine für die Rechte der Menschheit streitende Person. —

Noch aber hofft er, dass kommende Zeiten die grossen Ideen jener Umwälzung zum Austrag bringen würden. Vergebliches Harren! Auch in der gesellschaftlichen Ordnung unserer Gegenwart (11. Scene) kann er den „freien Wettbewerb gleicher Kräfte“ nicht entdecken, sondern findet einzig einen „Hundekrieg um einen Schinkenknochen“. Und ebenso wenig wie die Gegenwart kann ihn (12. Scene) der Zukunftsstaat, die internationale Volksgemeinschaft, deren Ordnung „die Vernunft bewacht“, befriedigen, da sie jede Eigenart, jegliche Individualität erbarmungslos zu Grunde richtet, indem sie die Selbstbestimmung, den freien Willen des Menschen aufhebt, einzig nach anatomischen Dogmen arbeitend.

In der nächsten (13.) Scene treffen wir Adam, als Greis durch den dunklen Weltenraum fliegend, wieder. Unbefriedigt von dem Schicksale der Menschen auf Erden — niemals zu voller Daseinsharmonie gelangen zu können — will er den Weg zu höheren Sphären nehmen, um vielleicht dort eine Aussicht auf den endlichen Erfolg des menschlichen Wirkens zu finden. Umsonst! Sobald er den Bannkreis der Erde verlassen will, droht ihm Vernichtung, da nur in ihr seine Lebenswurzeln treiben, nur in ihr die Bedingungen seiner Existenz, seiner Kraft vorhanden sind. So kehrt er denn (14. Scene) aus dem unermesslichen All zur kleinen Erde zurück. Der Zufall lässt ihn am Aequator absteigen. Verwundert blickt er um sich und fragt seinen Begleiter (Lucifer), ob sie wohl im Lande der Eskimos sich befänden, da eine unendliche Eiswüste die Erde ringsum bedecke und alle Vegetation zu vernichten scheine. Zu seinem heftigen Erschrecken vernimmt er nun, dass sie sich in der Mittagslinie des Erdballes aufhielten, bis wohin bereits die stetig fortschreitende Erhaltung der Erde gedrungen sei. Im Grauen über diese Entdeckung und die damit verbundene gänzliche

Zwecklosigkeit des irdischen Daseins — der ihm begegnende Eskimo nebst seiner Gattin (Eva) ist schon halb zum Thier herabgesunken — erwacht Adam und findet sich (in der letzten Scene) in der Hütte, die er sich ausserhalb des Paradieses erbaut hat, wieder. — Hier im Begriffe, sich im Zorne über seine und seiner etwaigen Nachkommen verfehlte Existenz vom Felsen zu stürzen, um so „dem starken Gott zu trotzen“ und mit einem Schritte „für ewig diese Posse zu beschliessen“, vernimmt er aus Eva's schüchternem Munde die Kunde, dass sie sich Mutter fühle, und, diese Botschaft als einen Fingerzeig des Himmels betrachtend, fällt er auf die Kniee, den Herrn lobend. Der Himmel öffnet sich, der Herr erscheint in der Glorie und antwortet Adam auf dessen wiederholte Frage nach dem Schicksale seiner Nachkommen, dem Ende der Welt:

„Ich sage Dir: Vertraue, Mensch, und ringe!“
Damit schliesst das Werk.

Der Zwiespalt des Schlusses der Dichtung — und damit zugleich ihrer ganzen Anlage — fällt sofort ins Auge: entweder musste Adam im Grimme über sein und seiner Kindeskindes traurig-nutzloses Erdenwallen seinem Leben ein Ende machen, ohne die Freudenbotschaft seiner Frau zu vernehmen, oder aber die Antwort des Herrn hätte eine fassbarere, siegreichere Verheissung enthalten müssen. Die Schlussworte des Letzteren: Vertraue, Mensch, und ringe! sind wohl eine Vertröstung, aber kein Trost, wohl eine Lebensregel, aber keine Lebensstütze, und ohne diese würde Adam wohl schwerlich seine bis zum äussersten Masse verbitterte Existenz aufrecht erhalten haben! Hier könnte man dem Dichter mit logischer Consequenz den Vorwurf machen, dass, wenn seiner aufrichtigen Meinung nach alles Erdenwerk nutzloser, eitler Tand sei, er nicht im geringsten Ursache gehabt habe, solch' „über-

flüssiges Machwerk“ durch seine Gabe zu vergrössern. — Wie anders klingt dagegen Goethe's „Faust“ aus! Hier ein öder, trostloser Pessimismus in seiner breitesten Entwicklung, dort die Verheissung eines erhabeneren Daseins im Jenseits; gleichviel, ob im concreten oder übertragenen Sinne genommen. Und wie leicht wäre dem Dichter ein derartig versöhnender Abschluss geworden! Der einfache Hinweis auf den am Kreuze Gestorbenen, dessen Blutsühne für die Schuld des gesammten Menschengeschlechts, hätte der ganzen Ausführung eine andere, sanftere und zugleich erhebendere Weihe gegeben! — Kehrt man so mit Schauern dem Gesamteindrucke der „Tragödie des Menschen“ den Rücken, hätte man im gedachten Falle der Weltliteratur zu einem neuen, gigantischen Werke gratuliren dürfen.

Doch wie überall bei abgeschlossenen Arbeiten, kommt der Rath der Kritik auch hier zu spät. Es sei deshalb an dieser Stelle nur noch darauf hingewiesen, dass — ganz abgesehen von dem im Grunde genommen epischen Naturell der Dichtung — die Länge des Werkes (und bedeutendere Kürzungen lassen sich ohne gewaltsame Vernichtung der intimeren Uebergänge nicht bewerkstelligen), sein oftmaliger, für den Arrangeur nicht selten äusserst schwieriger Scenenwechsel und die ungeheure Zahl der „handelnden Personen“ einer öffentlichen Aufführung bedeutende Hindernisse in den Weg stellen. Da überdies der literarische Werth der Dichtung — wie oben ausgeführt — (bei aller Schönheit einzelner Momente) kein derartiger ist, dass eine Darstellung derselben um jeden Preis ins Werk gesetzt werden sollte, so glauben wir, wird man der Dresdener Hofbühne keinen Vorwurf daraus machen, die geplante Darbietung der „Tragödie des Menschen“ wieder fallen gelassen zu haben.

Arria und Messalina.

Trauerspiel in fünf Aufzügen von Adolf Wilbrandt.

Der junge Marcus, der Sohn „der Ehre und der Pflicht“, des trefflichen Caecina Paetus und der Arria, des „Tugendspiegels“, der keuschesten aller Römerinnen geräth durch die Laune des Zufalls in die Netze der berühmtesten oder vielmehr: berüchtigsten aller römischen Hetären, der schönen Gemahlin des Kaisers Claudius, Messalina. Im Taumel der Gefühle — halb aus erwachender sexueller Leidenschaft, halb aus Furcht vor Messalinens Rache, entflöhe er gewaltsam ihrem Begehren — giebt er sich ihr hin . . . Ernüchtert und in das Haus der tugendstrengen Eltern zurückgekehrt, dünkt er sich entehrt, geschändet: die Glut der Kaiserin, meint er, habe ihn vor sich und aller Welt verächtlich gemacht! — Arria, der man die Verirrung des Sohnes heimlich gemeldet, verflucht den Heimkehrenden, da er in seiner Person zugleich auch die Eltern frech entehrt habe, und räth ihm, sich zu tödten, so seine und ihre Reputation wiederherzustellen. Marcus, durch das Zürnen und Jammern der Mutter zur Verzweiflung gebracht, und entschlossen, ein Leben ohne Ehre nicht weiter zu leben — „Für Ehre leben oder nicht mehr leben!“ ist sein Wahlspruch — entwendet Arria das Gift, das diese in einem Ringe stets bei sich trägt, und vergiftet sich.

Das ist — in kurzen Zügen wiedergegeben — der Inhalt des Dramas . . .

Wohl können wir es begreifen, dass ein in alt-römischen Tugendlehren aufgewachsener Jüngling die (wenn auch etwas unfreiwillige) Umarmung einer weltbekannten Buhlerin als persönlichen Schimpf empfindet: nach verronnenem Rausche, unter der Reaction eines gewaltsam geschraubten Genusses; — sich deshalb aber um's Leben zu bringen, und noch dazu unter Assistenz der eigenen Mutter, das will uns umso weniger einleuchten,

als die Moral des Caesaren-Zeitalters durchaus nicht so rigoros war, einen Fehltritt wie den obigen — wäre er selbst unter erschwerenden Umständen geschehen — öffentlich zu bemerken! Die Pflicht der Mutter also wäre es gewesen, das erregte Gemüth des Sohnes, statt es gewaltsam dem Selbstmorde zuzutreiben, in Liebe zu besänftigen; ihm zu vergeben, statt ihn zu verdammen!

Man wird mir hier einwenden, dass es dem Dichter in seinem vorliegenden Werke nicht darum zu thun gewesen sei, die sittliche Weltanschauung humaner oder laxer Jahrhunderte wiederzuspiegeln, sondern einzig darum, den starren, unerbittlichen Moralcodex einer ganz bestimmten Culturepoche in dramatischem Gewande darzubieten: — ich erwidere, dass es zwar das Recht des Poeten ist, seine Stoffe jeder beliebigen Zeit zu entnehmen; dass es aber zugleich seine Pflicht, in der Behandlung derselben mit seinen Zeitgenossen gleichen Schritt zu halten, dem modernen Empfinden stets nahe zu bleiben! Schon aus dem Grunde sollte er nicht für Ideen und Zustände zu interessiren suchen, welche mit dem zeitgenössischen Bewusstsein, der herrschenden Erkenntniss wenig oder gar keine Berührungspunkte besitzen, weil das Gros seines Publicums ihn doch nicht verstehen würde! —

Was die äussere Ausführung des vorliegenden Werkes anbetrifft, so wird man derselben seine Anerkennung schwerlich versagen können: die Sprache ist gewählt und anschaulich; die dramatische Structur correct und nicht ohne eingehende Berücksichtigung der landesüblichen „Technik“; das Lokalkolorit so treu als möglich gewahrt. — Die Gegensätze der Sittenreinheit und der Unzucht, der Arria und Messalina, sind vom Dichter zunächst zu lebensvollem Ausdrücke gebracht, büssen jedoch im Verlaufe der Handlung — in Folge ihrer willkürlichen Steigerung — das ihnen ursprünglich

entgegengebrachte Interesse bald wieder ein. Selbst der Kunst einer Charlotte Wolter (Messalina) konnte es nicht gelingen, dem Werke zu längerer Lebensdauer zu verhelfen.

Deutsche Treue.

Vaterländisches Schauspiel in fünf Aufzügen von Felix Dahn.

Heinrich „der Finkler“ ist von den Franken und Sachsen zum deutschen König gewählt worden. — Auf dem von ihm zwecks Huldigung seiner Stände nach dem hessischen Städtchen Seelheim einberufenen Reichstage fehlt Arnulf, der Baiernherzog. Er ist unentschuldigt ausgeblieben. Heinrich, obwohl erzürnt, billigt ihm — des lieben Friedens innerhalb der deutschen Stämme willen — einen neuen Reichstag zu. Erscheint er auch auf diesem nicht, so trifft ihn unwiderruflich die königliche Acht. — Der Baiernherzog, der, sich selber Mannes genug, von einem „deutschen Reiche“ nichts wissen will, der obendrein von einem alten Grolle ob eines von Heinrichs Vater angeblich verübten Verrathes an seinem Hause verzehrt wird, greift ergrimmt zu den Waffen, als er erfährt, dass Heinrich den zweiten Reichstag in seine eigene Pfalz, nach Regensburg, verlegt. Taub gegen alle Vorstellungen, Bitten und Warnungen seiner Freunde, zieht er mit seiner Streitmacht gegen Regensburg, mit dem König um Land und Leben zu kämpfen . . . Da erscheint dieser plötzlich insgeheim in seinem Lager, den Baiernherzog — bevor er ihn als Rebellen zu behandeln gezwungen — zu „verständiger Zwiesprach“ auffordernd; denn nicht um seine Feindschaft, um seine Freundschaft sei es ihm zu thun! Durch so viel Grossmuth beschämt, legt Arnulf die Waffen nieder, besänftigt sein stürmisches Gemüth und

unterwirft sich schliesslich seinem Könige, nachdem er in einer langen, dramatisch hoch bewegten Scene die Einsicht gewonnen, dass es zur Herstellung eines starken, nach innen wie aussen machtvollen Vaterlandes der Einigung aller deutschen Stämme unter eine Krone, unter einen weisen, umsichtigen Willen bedarf. Hier erfährt er auch durch ein altes Pergament, dass sein schlimmer Verdacht gegen Heinrichs Vater völlig grundlos gewesen, dass dieser niemals treulos gegen seine baierischen Bundesgenossen gehandelt! So mit seinem Herzen und Gewissen versöhnt, bietet er Heinrich Hand und Gruss, und, für immer geeint, schliessen die Fürsten einander an's Herz.

Enthält die Composition des Stückes auch mehr oder minder bedenkliche Fehler — so die gänzlich fehlende Motivirung der verrätherischen Handlungsweise der beiden Sachsengrafen, durch welche der Argwohn Arnulfs hervorgerufen wurde, und das unnütze, nur verstimmende Sterben des Markgrafen Konrad von Kärnthen, der lebenswürdigsten Figur des Dramas — so lässt sich doch das die ganze Arbeit durchpulsende starke dramatische Leben nicht verkennen. Der Conflict des Dramas, die Neigung Arnulfs zum Partikularismus und die Pflicht des Reichsgedankens, wird durch den Groll des Baiernherzogs gegen die seinem Hause anscheinend feindlich gesinnte Sippschaft des Königs verschärft und dem Zuschauer zugleich menschlich näher gerückt, sodass dessen Interesse an der Handlung kaum einen Augenblick erschlaft. — Dies Werk Felix Dahn's offenbart in einzelnen Momenten eine Kraft und Leidenschaft, die an unsere vornehmsten Dramatiker erinnert. Die Zeichnung der Charactere ist — bis auf die in ihrer slavischen Unduldsamkeit und Tücke wohl etwas übertriebene Wanda — durchweg gelungen, in den Hauptträgern der Handlung sogar von überraschender

Plastik. Eine gewandte, stets vornehme Sprache trägt das ihre zur Wirkung des Ganzen bei.

Wir zweifeln nicht daran, dass diese Arbeit Felix Dahn's, die bisher in Berlin, Breslau, München, Königsberg, Bremen, Nürnberg und Würzburg mit schönem Erfolge in Scene gegangen, in der Hand eines geschickten Dramaturgen auch weiteren Beifall erringen wird.

Die Hexe.

Trauerspiel in fünf Aufzügen von Arthur Fitger.

Zwei sich feindliche Gewalten, zwei Weltanschauungen: der absolute, unbedingte Glaube und die freie, kritische Naturerkenntniss begegnen sich und ringen mit einander in wüthigem Kampfe um die Existenz, die Herrschaft. Der Schauplatz ist das mittelalterliche Deutschland, die Zeit der Hexenverfolgungen, der Ketzerprocesse — der Ausgang somit klar!

Aus den wüsten Irrfahrten des dreissigjährigen Krieges zurückgekehrt, findet Edzard von Wiarda seine in frischer, fröhlicher, unbekümmerter Jugend zurückgelassene Braut Thalea als gereiftes, denkendes, wissendes Weib wieder — inmitten von gelehrten Büchern, Pergamenten, astronomischen und physikalischen Instrumenten, „Thiergeripp' und Totenbein“. Mit stiller Bewunderung hängt er an ihren Zügen, noch glaubt er im Herzen die alte, heisse Liebe zu ihr zu fühlen — trotz der Verwandlung ihres äussern und inneren Wesens; in Wahrheit jedoch ist es Thaleens jüngere Schwester, Almuth, das Ebenbild der Thalea von einst, welcher sein Herz sich in der Erinnerung des verlassenen Ideales unbewusst zugewandt! Auch diese ist von der ihr so oft — von der Schwester und Anderen —

gerühmten Schönheit und Ritterlichkeit des jungen Offiziers nicht unberührt geblieben; mit Gewalt jedoch sucht sie die Regungen ihres Herzens zu unterdrücken. Vergebliches Ringen! Der Seele Wahlverwandtschaft führt sie mit Edzard trotz ihres Sträubens zu kurzem, schmerzlichem Bekenntnisse zusammen. Der junge Mann schwelgt selige Minuten in den so lang' entbehrten Reizen; dann aber rafft er sich in plötzlichem, starr resignierendem Entschlusse auf, seiner Braut das gegebene Wort zu halten, sie zum Altar zu führen. — Vor dem Kirchenportal mit Thaleen angelangt, versagt dieser plötzlich der stockende Fuss: die gewonnene, ihr Innerstes beherrschende Erkenntniss, hauptsächlich aber die auf Umwegen in Erfahrung gebrachte (und zunächst hartnäckig ignorirte) Untreue ihres Geliebten lassen sie die heiligen Räume nicht betreten, lassen sie kurz vor dem Ziel ihren heissesten Wünschen entsagen! . . Da bricht des Volkes lang' verhaltener Grimm, der in dem Zaudern Thaleens nur die Äusserung des Schuld-bewusstseins, die Offenbarung ihres „Teufelspactes“ erblickt, mit elementarer Gewalt hervor: „Ergreift die Hexe! Steinigt sie!“ — Nur mit knapper Noth gelingt es den Soldaten Edzard's, die Braut ihres Offiziers vor der Wuth der entfesselten Leidenschaften zu retten. Unter fortwährendem Gefechte bringt man sie zur väterlichen Burg zurück: doch auch vor dieser noch tobt die blutdürstige Meute und verlangt ihr Opfer! . . Auf das Äusserste getrieben, unternimmt Edzard einen Ausfall mit seinen Soldaten gegen die Bedränger, und nach kurzem Kampfe schon wird ihm der Sieg zu Theil. — Aber während der äussere Feind Thaleens erfolgreich zurückgewiesen wird, schlägt sie der innere: Lubbo Lubbena, Edzard's strenggläubiger Wachtmeister, der diesem als Dank für die einstige Lebensrettung ewige Treue und Wahrung seines leiblichen und geistigen

Heiles zugeschworen, bohrt in demselben Augenblicke, da Edzard den Schlossbewohnern Sieg und Rettung verkündet, Thaleen das Schwert in die Brust, so mit Gewalt durchsetzend, was er auf gütlichem Wege nicht erreichen konnte: die Trennung seines Herrn von der „Hexe“. —

Das von starkem dramatischen Leben durchfluthete Werk kann geradezu als ein Meisterwerk der Characterisirungskunst bezeichnet werden, so sorgsam ist jede einzelne Figur vom Dichter individuell herausgearbeitet! Es ist uns unter den Darbietungen der zeitgenössischen Dramatik kein zweites Werk bekannt, welches in so gedrängtem Raume eine so überraschende Fülle naturwahrer, frischer, lebendiger Gestalten enthielte. Und dabei: welche Ungezwungenheit der künstlerischen Pinselführung, welche harmlose Sicherheit bis in das geringste Detail, welch' leuchtende Farbenpracht! Ja, diese Menschen haben einmal gelebt; hätten unter der gegebenen Constellation gerade' so gehandelt, wie der Dichter sie vor unseren Augen handeln lässt: entzückt folgen wir ihnen bis in die letzte, geheimste Regung ihres Organismus!

Zur Verschärfung des Conflictes wählte Arthur Fitger (wie bereits bemerkt) die Zeit der krassen, sich auf's Blutigste bekämpfenden Gegensätze: den Ausgang des Mittelalters. Das Fahrwasser der Tragödie bedarf der imposanten, leidenschaftlichen Stürme, soll das Auge des Zuschauers voll und ganz gefesselt werden! .. So sehen wir in der „Hexe“ das unerschrockene, eherne Ringen des Geistes nach Licht, nach Wahrheit, dem blinden, fanatischen Dogmenglauben gegenüber: wir fühlen von vornherein das Nutzlose dieses Kampfes in einer Zeit, deren erste und letzte Aufgabe es war, die Geister durch mystische Alfanzereien in knechtische Dienstbarkeit zu schlagen — und dennoch interessirt uns der Stoff von Anfang bis zu Ende, weil er ein grosses, erhabenes menschliches Streben zum Ausdrucke

bringt, das die Gemüther heute noch mit derselben Intensität bewegt wie vor vergangenen Zeiten.

Der künstlerische Standpunkt, von dem aus Arthur Fitger die sich gestellte Aufgabe in idealer Harmonie zu lösen beflissen, ist in der dem Werke als Motto vorgesetzten Bibelstelle I. Könige, Cap. 18, Vers 26 und 27, wiedergegeben:

„Und sie (die Baalspriester) riefen an den Namen Baals von Morgen bis an den Mittag und sprachen: Baal, erhöre uns! Aber es war da keine Stimme noch Antwort. Und sie hinkten um den Altar, den sie gemacht hatten.

Da es nun Mittag ward, spottete ihrer Elia und sprach: Rufet laut, denn er ist ein Gott, er dichtet, oder hat zu schaffen, oder ist über Feld, oder schläft vielleicht, dass er aufwache.“

Die „Hexe“, durch die Gastspiele des Meiningen'schen Hoftheater-Ensembles zur weitesten Kenntniss des Publikums gebracht, erzielte aller Orten starke, nachhaltige und unbestrittene Erfolge.

Agnes von Meran.

Trauerspiel in fünf Acten von Franz Nissel.

Ingeburg, die Tochter des Dänenkönigs Waldemar, ist auf den Wunsch ihrer Eltern hin — im Herzen ein ander Bild — den Brautwerbern Philipp August's nach Frankreich gefolgt. Kalt und verschlossen tritt sie mit ihrem königlichen Bräutigam vor den Altar, kalt und fühllos empfängt sie ihn im Brautgemach — da beginnt es den König, der ihre wortkarge Zurückhaltung zuerst für mädchenhafte Scheu genommen, vor ihr zu grauen: entsetzt stösst er die wie leblos in seinen Armen Ruhende wieder von sich. Zu spät muss

er erfahren, dass Ingeburg ihm niemals angehören kann, da zwischen ihr und ihm der blutige Schatten des um seinetwillen in den Tod gegangenen Jünglings steht, der einst ihr ganzes Herz besessen. In gerechtem Zorne über ihre für ihn so verhängnisvolle Leichtfertigkeit setzt Philipp August alsbald einen Gerichtshof ein, die Scheidung seiner Ehe auszusprechen. Das geschieht denn auch — in Berücksichtigung der Sachlage — bereitwilligst. Allein König Philipp hat seine Rechnung ohne Ingeburg und — was schwerer wiegt — ohne den heiligen Vater in Rom gemacht. Die sich der Scheidung widersetzende Ingeburg — sie behauptet, für das Opfer, das sie gebracht, ein Anrecht auf den Thron des Frankenreichs zu haben, und will unter keinen Umständen nach Dänemark, mit Schmach bedeckt, zurückkehren — lässt Philipp wohl in ein Kloster sperren; dem allein seligmachenden Papste jedoch steht er zunächst machtlos gegenüber. Nichts desto weniger ist der Spruch des Parlaments zu Compiègne für ihn rechtsverbindlich, und ohne Säumen schickt er seine Werber von neuem in die Welt. An allen Höfen jedoch werden die Abgesandten in Folge der päpstlichen Weigerung, die Lösung der Ehe Philipp's zu bestätigen, abgewiesen; nur der ehrsüchtige Herzog von Meran allein zeigt sich dem Ansuchen des Königs geneigt und entlässt seine Tochter nach Paris. Dort lernen sich die beiden jungen Leute schnell kennen und lieben, und Agnes, der man das Vorleben Philipp's streng geheim gehalten, willigt freudig in den ihr angetragenen Ehebund. Erst am Hochzeitstage, doch noch zur rechten Stunde, erfährt sie durch Ingeburg selber, die ihrer Klosterhaft entsprungen, und trotz der wachsamen Umgebung in Agnes' Nähe zu gelangen wusste, dass sie eine rechtsgültige Ehe mit Philipp August (aus dem obig erwähnten Grunde) niemals eingehen könne.

Der König, erschreckt hinzutretend, vertheidigt sein Recht und seine Handlungsweise Agnes gegenüber mit ebenso viel Feuer wie Überzeugungskraft, bittet seine Braut um Verzeihung, dass er sie — aus Furcht, sein junges Glück in Gefahr zu bringen — nicht früher schon von seinem unglückseligen Verhältnisse zu Ingeburg unterrichtet, und ladet sie zum Kirchgange, zur Traufeierlichkeit ein. Seiner glühenden Beredsamkeit, seiner heissen, innigen Liebe vermag das weiche, empfängliche Gemüth der holden Agnes nicht lange zu widerstehen: trotz ihrer anfänglichen Weigerung folgt sie dem Geliebten, magnetisch zu ihm hingezogen, zum Altare. — Damit ist für eine Zeit, in welcher der päpstliche Wille das höchste sociale Gesetz, der tragische Conflict gegeben: der Ausgang der Handlung mit ziemlicher Sicherheit vorauszusehen! . . Agnes, deren Ehe, obschon von Priesterhand vollzogen, dem Oberhaupte der Christenheit angeblich ein Ärgerniss ist, weil durch sie das Sacrament der Ehe entheiligt sei, sinkt sofort zum willenlosen Werkzeuge der päpstlichen Sonderinteressen herab. König Philipp will einen Feldzug gegen Johann von England unternehmen — der heilige Vater, in dessen natürlichem Schutze Johann sich befindet, verbietet ihm das und verlangt obendrein die Ausrüstung eines Kreuzfahrerzuges zum Schutze des heiligen Grabes. Als der Monarch sich — aus Staatsgründen — dem Einen wie dem Andern widersetzt, droht man ihm als Strafe für seine „Sünde“ — dafern er Agnes nicht binnen drei Tagen entliesse — die Schmach des Interdictes, des grossen Kirchenbannes, an. König Philipp, der die Wirkung der in Aussicht gestellten apostolischen Gewaltmassregel auf das Volk nicht ahnt, lacht spöttisch der Drohung — da lässt man das Wort zur That werden, die Kirchenthüren sperren, die heiligen Zeichen verhängen. Die Diener der Kirche werden ihrer Amts-

pflichten, die Vasallen ihres Treueeids, die Bürger ihres Unterthanengehorsams entbunden. Langsam, aber sicher beginnt das Verderben zu schreiten; die rücksichtslosen Repressalien des Königs regen das seines seelsorgerischen Beistandes beraubte Volk nur um so mehr auf, und nicht lange, so lodert des Aufruhrs Flamme wild empor. Der König, in seiner persönlichen Sicherheit bedroht, muss aus der Hauptstadt flüchten; doch auch die Einsamkeit wird ihm gefährlich. Die missvergnügten Barone und neidischen Nachbarn seines Reiches bereiten in gemeinsamem Bunde seine Entthronung vor; nur ein winziges Häuflein Getreuer ist bei ihm und seiner Gattin zurückgeblieben, und auch diese beginnen schon, mehr oder minder, ob seines Starrsinns zu murren. Da — in der höchsten Noth — streckt sich die Hand der Kirche ihm entgegen: um den Preis der Verstossung seiner zweiten Gemahlin bietet sie ihm Versöhnung und Schutz gegen die Widersacher; denn nicht um seinen Untergang — um seine Unterwerfung unter ihren Willen ist es ihr zu thun! Philipp August, auf das Äusserste gebracht, beginnt zu schwanken, Liebe und entfachter Stolz kämpfen einen grausamen Kampf in seiner Brust — da greift seine hochherzige Gattin, das zwecklose, qualvolle Spiel mit einem Schlage zu enden, zur Mordwaffe: durch Aufopferung des eignen Lebens das ihres Geliebten zu erhalten. —

Die Achillesferse des Dramas liegt unseres Erachtens in der Gebrechlichkeit des Untergrundes der Handlung: der Dichter hat das wohl selbst gefühlt und darum in der Exposition die grösste Sorgfalt auf die Motivirung der gegebenen Thatfachen, auf die Glaubwürdigkeit seiner Behauptungen verwandt. Nichts desto weniger ist ihm das völlig gelungen. — Wenn wir dem Verfasser auch die kaum glaubliche Täuschung Philipps hinsichtlich der Ingeburg noch halbwegs zu-

gestehen, so fehlt uns doch für die Handlungsweise Ingeburs, Philipp gegenüber, schlechterdings jedes menschliche Verständniss. Wir hören wohl, dass Ingeburg auf den Wunsch ihrer Eltern die Gattin Philipp August's von Frankreich wurde; wir begreifen aber nicht, weshalb sie, die einen Andern treu und innig liebte, ihren Mund nicht aufgesperrt und den Eltern ihre Neigung offenbart? Wenn diese auch dann noch auf ihrem Willen bestanden, so wäre Ingeburg wenigstens theilweise entschuldigt, und wir könnten ihrem Schicksale immerhin einiges Interesse abgewinnen; — so jedoch steht sie auf dem Niveau der ordinären Dirne, die ihren Leib um Gold oder Ehre verkauft. Überdies findet ihr bodenloser Leichtsinn — wenn wir ihr Thun und Lassen nicht anders nennen wollen — im Laufe der Handlung nicht einmal die gerechte Sühne: sie wandert zum Schlusse — nachdem sie zum zweiten Male auf kurze Zeit die Königin gespielt — wieder zurück in ihr Kloster; kein Mensch aber wird behaupten wollen, dass dies ein Aequivalent für ihre Sünde sei! Es ist — vom dramatischen Standpuncte aus — weit eher eine Belohnung derselben; denn, vergessen wir nicht, der Dichter hat — wie ja natürlich — vom Standpuncte einer höheren Moral zu richten! Und Ingeburg thut im ganzen Verlaufe der fünf Acte nichts, ihren Frevel wieder gut zu machen; verschärft ihn vielmehr von Tag zu Tag, da die ihr schroffes Verhalten rechtfertigen sollenden Beweggründe mehr einer widernatürlichen Sophistik, denn wahr und warm empfundenen Trieben entspringen.

Von diesem, allerdings nicht eben unerheblichen Einwande abgesehen, werden wir uns mit den Ausführungen des Verfassers im grossen Ganzen einverstanden erklären können. Der Bau der Handlung ist correct, in wirkungsvoller Steigerung, aufgeführt; die

Characteristik der einzelnen Personen — Ingeburg bei Seite gelassen — wohl gelungen. In Sonderheit sind es die Gestalten Philipp August's und der Agnes, die vom Dichter liebevoll gepflegt wurden; er hat sie bis in den letzten Rest ihres Seins erschöpft. Mag auch hier des Guten ein wenig zu viel gethan sein; hätte sich auch das der Erörterung Werthe in einen knapperen, gedrängteren, eindrucksvolleren Rahmen fassen lassen — so spricht doch aus jeder Zeile der Künstler, der Poet, der Kenner des Menschenherzens zu uns! Auch die Charactere Pierre's von Capua, des jesuitischen Rabulisten, und des Grafen von Montfort, des religiösen Schwärmers, verdienen hervorgehoben zu werden — sie sind mit köstlicher Naturwahrheit gezeichnet.

Die Sprache des Dramas ist eine des künstlerischen Vorwurfes würdige; die Jamben fließen leicht und ungezwungen dahin.

Das Werk wurde 1878 mit dem Schillerpreise gekrönt; es ging mit ehrendem Erfolge über alle bedeutenderen Bühnen deutscher Zunge.

Timandra.

Trauerspiel in fünf Acten von Adolf Friedrich
Grafen von Schack.

In seinem vorliegenden Werke bringt der durch seine epischen Darbietungen rühmlichst bekannte Verfasser einen interessanten Conflict, den Widerstreit der Pflichten des Staatsbürgerthums mit den Neigungen des Individuums, zum Austrag. Der Held des Vorwurfes ist Pausanias, der grosse spartanische Heerführer. Aus dem Perserkriege siegreich heimgekehrt, empfindet er, der vieler Länder und Völker Sitten kennen gelernt und sich ein geklärtes Urtheil gebildet, einen sich

stetig steigernden Widerwillen und Ekel vor den rohen, sinnlosen Gebräuchen der Heimath. Da er (als Stellvertreter des minderjährigen Lysander) mit königlicher Macht bekleidet ist, beschliesst er, die von ihm für gut befundenen Reformen mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln durchzusetzen. Er versucht zunächst in Güte, seinen Wünschen Geltung zu verschaffen — allein vergebens! Das durch die in ihrem Einflusse bedrohten Ephoren aufgehetzte Volk besteht hartnäckig auf seinen, ihm durch die Überlieferung, durch das Gesetz des Lykurg garantirten Ansprüchen (Antheil an der Kriegsbeute, Verfügung über das Schicksal der gefangenen Perser etc. etc). Da er auf friedlichem Wege nichts erreichen kann, befiehlt Pausanias schliesslich, seine Truppenmacht gegen die Aufdringlichen in Bewegung zu setzen. Allein die heimischen Gebräuche sind den spartanischen Kriegern werthvoller als das Wort ihres Heerführers; keine Hand rührt sich, seinen Willen zu vollziehen. Da — in seinem Grimme — sendet er einen Boten an den Perserkönig Xerxes, seinen einstigen Gegner, ihm Frieden und Freundschaft bietend, dafern er ihm einen Theil seiner Heeresmacht zur Unterstützung gegen die widerspänstigen Landsleute zukommen lassen wolle. — Damit ist Pausanias einer unbedingten tragischen Schuld verfallen. Die Rache des beleidigten, verrathenen Vaterlandes lässt denn auch nicht lange auf sich warten! Ein zweiter, der grösseren Sicherheit wegen an Xerxes abgeschickter Bote wird hinterrücks abgefangen, Pausanias' Anschlag entdeckt — er selbst in Acht und Bann gethan. In offenem Kampfe von seinen Widersachern geschlagen, aller Hilfsmittel beraubt, stürzt er sich schliesslich, einem unehrenhaften, qualvollen Tode zu entgehen, in sein Schwert.

So sehr wir auch mit der Idee des Dichters einverstanden sind, so wenig können wir uns doch mit

der künstlerischen Ausführung seines Vorwurfes befreunden. Es begegnen uns fast durchgehend leere, hohle Schemen: blutlose Gestalten ohne Saft und Kraft; kaum, dass vom Verfasser der Versuch gemacht wird, die vorgeführten Personen individuell zu beleben, den behandelten Conflict menschlich wahr zu vertiefen! Schöne Redensarten, Götteranrufungen, Jammer und Geschrei thun es nicht — der Geist der innern Wahrheit thut's, der bei allen menschlichen Entäusserungen zu Tage tritt! Pausanias macht viel mehr den Eindruck eines unklaren Schwärmers, denn den des zielbewussten Mannes; — der Ephor Thrasymedes, Pausanias' schlimmster Gegner, spielt sich bei weitem mehr auf den bekannten blödsinnigen Theaterbösewicht, denn auf den überzeugten Verfechter der Tradition heraus. Zum bösen Schlusse ist die Titelheldin des Werkes, die einen so grossen Raum desselben einnimmt, eine gänzlich überflüssige Person — sie hält durch ihr endloses Lamentieren und Händeringen den Gang der Handlung nur unnütz auf; ohne sie würde die Tragödie — sehr zum Vortheile des Dichters wie der Zuhörer — um so und so viel Acte früher schliessen.

Der Verfasser behauptet in seiner Vorrede zu dem obigen Werke, dass alle seine Dramen — also auch die „Timandra“ — bühnenwirksam wären; er verkennt da, unserer Ansicht nach, die Grundbedingung jedes theatralischen Erfolges: die innere Wahrheit der Charaktere, die Gedrungenheit und Glaubwürdigkeit der Handlung, den knappen, prägnanten Ausdruck des Gewollten, Beabsichtigten — von der Zweckmässigkeit und Bedeutung der Idee ganz abgesehen.

Die Charactere der „Timandra“ — wenn wir von solchen überhaupt reden dürfen — haben wir in der Hauptsache bereits kennen gelernt; was ihre Handlung anbetrifft, so spielt dieselbe fast ausschliesslich hinter

den Coulissen, so dass es dem Zuschauer überlassen bleibt, sie zu glauben oder nicht zu glauben; die Präcision des Ausdrucks endlich lässt nicht weniger als alles zu wünschen übrig: die Langathmigkeit der meisten Scenen erregt zum mindesten einen gelinden Schauer — von der Unzulässigkeit der vielen Wiederholungen gar nicht zu reden!

Aus allen diesen Gründen müssen wir das vorliegende Werk trotz seines trefflichen Grundgedankens als verfehlt bezeichnen.

Dankelmann.

Trauerspiel in fünf Acten von Otto Girndt.

Der Versuch, den Dämon des Neides, der Missgunst, in dramatischem Gewande wiederzuspiegeln, wird stets dem lebhaftesten Interesse begegnen, weil er zu den tagtäglichen, zu den ewigen Offenbarungen der Menschennatur gehört. Ist es gleich unmöglich, ihn in den grossen, reinen Formen der Poesie wiederzugeben, so wird sich doch bei einigermaßen geschickter Behandlung des jeweiligen Vorwurfes eine Annäherung an dieselben erzielen lassen. — Zu unserem aufrichtigen Bedauern nun können wir diesen Erfolg der künstlerischen Ausführung des vorliegenden Stoffes, der Dankelmann-Tragödie Otto Girndt's, nicht nachrühmen; — zu unserem Bedauern: denn der Verfasser bekundet im grossen Ganzen eine ziemlich beträchtliche Befähigung für die Aufgaben des Dramatikers, eine gewisse, wohlthuende Originalität der Darstellung.

Eberhard Dankelmann, der langjährige Erzieher und treue Berather Kurfürst Friedrich's III. von Brandenburg, wird von diesem in Anerkennung seiner vielen und grossen Verdienste um den Staat in den

Freiherrnstand erhoben und zugleich zum ersten Minister ernannt. Sofort regt sich bei verschiedenen der Vertreter des „Geburtsadels“, der sich natürlich „zurückgesetzt“ fühlt, der helle Neid: man beginnt zu sticheln, ja, direct zu verletzen. Dankelmann tritt dem Hochmuth, der dummstolzen Aufgeblasenheit kräftig entgegen, lässt seine Überlegenheit den Gegner empfindlich fühlen. Das erbittert natürlich nur um so mehr! Da man dem Premierminister auf geradem Wege jedoch nicht beikommen kann — der Kurfürst weiss seine Freunde zu schützen — so nimmt man seine Zuflucht zu Cabale. Zunächst wird er in geheimem Einverständnisse dem Herrscher gegenüber mit vieler Ostentation „der Grosse“ genannt: in der Hoffnung, dadurch die Eifersucht, den Unmuth des Fürsten zu erwecken. Allein nach kurzer Irritation schon versagt das Mittel, da Dankelmann das Treiben seiner Feinde alsbald erkennt und durchkreuzt. Man greift nunmehr zum letzten, gefährlichsten Mittel: zur Intrigue des Weiberrockes. Schlägt auch diese fehl, so ist keine Hoffnung mehr vorhanden, den Verhassten je von seiner Höhe zu stürzen! — Kurfürst Friedrich bemerkt nicht ungern die koketten Huldigungen der Gattin seines Oberkammerherrn, der schönen Frau Leonore von Kolbe. Dankelmann, der die geheimen Nebenabsichten der scheinheiligen Dame mit raschem Blick durchschaut — ihr Mann hat sich mehr als einmal (und in Folge seiner Nichtbefähigung stets vergeblich) um Beförderung zu höherem Amte an ihn gewandt — warnt, dem Staate die Schmach der Mätressenwirthschaft zu ersparen, ihn sowohl wie sie eindringlich vor dem weiteren Betreiben ihres unverkennbaren Vorhabens, da er sonst seinen ganzen Einfluss zur Unschädlichmachung ihrer Personen aufzuwenden gezwungen wäre. Diese Drohung reizt Frau Leonore natürlich nur um so mehr zur Erprobung

ihrer sinnlichen Reize, und der würdige Ehemann, der gleichfalls zu den Neidern des Premiers gehört, ertheilt ihr im Voraus Absolution für alle im Interesse der Sache etwa zu begehenden Ausschreitungen. Der Kurfürst wird denn auch durch Frau Leonorens Künste so weit gebracht, dass er — sich die Wege zur Liaison zu ebnen — seiner Gemahlin mitten in der Hofsaion Urlaub zu einer ihr (natürlich von Frau Leonore) angerathenen Messreise nach Frankfurt ertheilt. Dem sich dieser Schiebung energisch widersetzenden Dankelmann, den man obendrein noch kräftig angeschwärzt, wird kurzer Hand der Abschied bewilligt. — Bis hierhin (Schluss des dritten Actes) wären wir mit den Ausführungen des Verfassers einverstanden: Dankelmann fällt, weil er in übertriebener Sorgsamkeit um das Wohl des Staates einen Eingriff in die freien Rechte einer fremden Individualität begehen wollte, für die er nicht verantwortlich war — und der Kurfürst hätte den vierten (und fünften) Act über Zeit gehabt, über die Vergänglichkeit aller thörichten Leidenschaft und den Werth der Uneigennützigkeit nachzudenken. Das wäre der gewöhnliche Verlauf des Problemes gewesen. — Wollte der Verfasser den Conflict indess vertiefen, einen tragischen Ausgang herbeiführen, so hätte er der lang' genährten, plötzlich jäh auflodernden Leidenschaft des Kurfürsten einen augenscheinlicheren Gehalt, eine elementarere Gewalt verleihen — der glühenden, alles hintansetzenden Vaterlandsliebe Dankelmann's eine gravirendere Schuld aufbürden müssen, als dies gegenwärtig geschehen! Das bischen Liebesgezwitscher zwischen dem Kurfürsten und Leonore geht über das Mass eines harmlosen Geplänkels, einer belanglosen Tändelei nicht hinaus. Überdies hat Friedrich seinen Rath erst wenige Minuten vor dem Eintritte der Katastrophe seiner unverbrüchlichen Liebe und Freundschaft

in der aufrichtigsten, herzlichsten Weise versichert, so-
dass eine Steigerung der Entfremdung nicht wohl mög-
lich, zum mindesten nicht wahrscheinlich ist! . . . Ana-
log diesen Auslassungen endet die Girndt'sche Tragödie
denn auch in einen „nassen Jammer“. Dankelmann,
statt unbehelligt seiner Wege zu ziehen, wird von der
Rachsucht des von ihm „gekränkten“ Weibes, unserer
Frau Leonore, der Kurfürst Friedrich so gefällig ist,
seinen Arm zu borgen — er und der Zuschauer weiss
nicht recht: warum? wofür? — weiter und weiter ver-
folgt, in's Gefängniss geworfen und muss schliesslich
— o bitt'res Weh'! — an „gebrochenem Herzen“ sterben!
Vorher ist der Verfasser übrigens so liebenswürdig,
dem armen Manne durch den Fürsten selber seine
Reputation wiedergeben zu lassen! Das nützt ihm auch
'was Rechtes! Und seine Hauptgegner will Friedrich
freundlichst aus dem Lande werfen lassen; er verspricht
das Dankelmann. Nun kann der also ruhig sterben! !

Auch Otto Girndt ist, wie wir sehen, in den Fehler
so vieler seiner Collegen gefallen, in den quellenden
Thränen weichherziger Seelen die Ingredientien der
Tragik finden zu wollen: nichts thörichter als das!
Ohne sinnfällige, menschlich-wahre und logisch-klare
Motivirung einer offenbaren Schuld lässt sich keine
tragische Wirkung erzielen: jede andere Ausführung
bleibt äusserliches, mehr oder weniger geschicktes
Machwerk. — In Anerkennung des redlichen Bemühens
jedoch, des vorhandenen Talentes, das hin und wieder
Gutes, Tüchtiges, Originales geliefert — so die prächtigen
Characteres der Kurfürstin, des Marschalls Barfuss, des
Raugrafen Karl Moritz — sei dem Verfasser das für
grosse Aufgaben noch unzulängliche Können nachgesehen:
er fahre fort, seine Kräfte in ernstem Streben harmonisch
zu durchbilden, sie mehr und mehr zu klären und zu
vervollkommen — die deutsche Bühne wird es ihm
dereinst Dank wissen! . . .

Das vorliegende Drama wurde 1880 von der königlichen Hoftheater-Intendanz in München mit dem Preise gekrönt, konnte sich jedoch trotz seines freundlichen Erfolges daselbst nicht lange auf den Brettern behaupten.

Schulröschen.

Lustspiel in fünf Aufzügen von Rudolf von Gottschall.

Man hat oft behauptet: die Deutschen wären alles Andere eher, denn eine Nation von Lustspieldichtern; ihr Blut sei für die Praxis des Komöden zu dick und schwerfällig . . . sie könnten im besten Falle wohl gemüthvoll, nie aber graciös, liebenswürdig und „geistreich“ sein! Von der absoluten Lächerlichkeit des letzten Argumentes abgesehen, beruht die ganze Expectoration jener Kritikaster auf der völligen Verkennung des Zweckes und Zieles des „Lustspiels“. Die Aufgabe des Lustspieles ist es nicht, um jeden Preis „witzig“ und „liebenswürdig-graciös“ zu sein — dann wären ja die Berliner Possenfabrikanten und unsere Damen vom Ballet die hehrsten Incarnationen des Ideals der komischen Muse! — seine Aufgabe ist es, durch gewissenhafte — weder übertriebene noch lückenhafte — Vorführung und schonungslose Geisselung mehr oder weniger in Einseitigkeit und Lächerlichkeit verfallener Charactere oder Parteien, Cliques u. s. w. die Heiterkeit der Hörer zu erregen, damit zugleich die schlechte oder ungesunde Atmosphäre reinigend. Der Humor, der „Witz“ — wenn wir das Fluidum denn durchaus so benennen wollen — ergibt sich ganz von selbst aus dem Gange der Handlung; er ist nicht der Zweck, sondern die Folge der satirischen Behandlung! Der Witz als Selbstzweck gebiert — wie ich das später des Näheren ausführen werde — den Schwank; nie

aber das lebensfähige, weil menschlich-interessirende „Lustspiel“.

Nachdem ich die oben erwähnten falschen Begriffe der Kunstgattung „Lustspiel“ geklärt habe — was mir keineswegs überflüssig erschien, da der überwiegende Theil der zeitgenössischen „Kunstrichter“ (und was giebt sich nicht alles dafür aus!) mit seinen sinnlosen Salbadereien die Köpfe des Publicums von Tag zu Tag mehr verwirrt — gehe ich nunmehr zur kritischen Würdigung des neuesten Erzeugnisses heiteren Genres der Muse Rudolf von Gottschall's über.

Gymnasialdirector Rostner besitzt ein Töchterchen, Namens Rosa, ein eminent gescheidtes Kind, das nach des Vaters eigener Aussage die Reife für die Maturitätsprüfung hätte. Wie jedoch vorauszusehen, entbehrt es dafür jeden Sinnes für die Künste des Hauses, die Anforderungen des Alltags, des Frauenberufes. Sehr interessant müsste es daher sein, würde der Verfasser uns nun im Verlaufe seiner Fabel das gelehrte Röschen — als Gattin etwa oder plötzlich allein stehende Person — in dem Kampfe mit den Daseinsnöthen, den scheinbar so nebensächlichen und nichtigen realen Ansprüchen des Tages zeigen. Eine derartige Ausführung — mit Lust und Liebe gegeben, mit Ironie und Satire durchtränkt — müsste selbst bei nicht eben glänzender künstlerischer Darstellungskraft eine zündende Wirkung jederzeit ausüben. Um wie viel mehr bei einem Poeten, der — wie Rudolf von Gottschall — seine Befähigung für die Aufgaben der Dichtkunst mehr als einmal erwiesen!

Was aber geschieht im „Schulröschen?“

Das gute Kind hält mit seinen Freundinnen kleine Kränzchen ab, kämpft mit widrigen Verhältnissen lächerlichster Natur — die Stiefmutter will es aus Eigennutz unter die Haube bringen, zum mindesten

aber aus dem Hause stossen — verliebt sich in einen Jugendfreund, der alle möglichen Geschichten erzählt, die niemanden interessiren, und verlobt sich nach einigem Hin und Her mit ihm.

Und das ist alles . . ?

Ich höre stets, Röschen sei so verständig, so gelehrt, so grundgescheidt — ich sehe aber nichts davon, oder doch höchstens nur sehr wenig, so gut wie nichts: die paar lateinischen Brocken und historischen Bemerkungen, die hin und wieder fallen, beweisen weder unbändige Gelehrsamkeit noch staunenswerthen Intellect! Ich hätte Röschen gar zu gern einmal in einem ernsthaften Disput belauscht — da wüsst' ich doch, ob der alte Rostner Recht hat, ob sein Töchterchen auch wirklich ein bewunderungswürdiges Kind ist? . .

Des Weiteren höre ich den alten Gymnasialdirector behaupten, dass eine höhere geistige Bildung auch bei jungen Damen nicht nur annehmbar, sondern geradezu wünschenswerth sei — die Stiefmutter hingegen, dass die einzigen Ansprüche, die man an ein junges Mädchen stellen könne und dürfe, die vollkommene Beherrschung des Kochtopfes, des Plättbrettes und der Stricknadel zum Inhalte hätten, und alles Übrige leerer, nutzloser Tand sei! . . Wer hat hier Recht? Ich erfahre es wiederum nicht!

Dafür erfahre ich etwas Anderes: dass nämlich ein Testament existirt, welches sich Röschens Neigung feindlich gegenüber zu stellen scheint. Dies Testament lässt mich aber sehr kalt: erstens, weil es — obgleich es einen so grossen Raum einnimmt — mit der Idee des Stückes zunächst in gar keiner Verbindung steht; sodann, weil ich allen gesuchten Äusserlichkeiten principiell aus dem Wege gehe! — —

Ueberschlage ich so die künstlerische Ausbeute des vorliegenden Werkes, so kann ich mich eines bedauernden

Achselzuckens nicht erwehren: — sie ist gleich Null! Die paar mehr oder minder guten Witzworte und Scherze, die gefällige Sprache, die kleinen, sporadisch auftauchenden Lebenszüge entschädigen mich nicht im Entferntesten für die Compositionslosigkeit des Ganzen, für die innere Hohlheit und Belanglosigkeit der Ausführung. Von einem Lustspieldichter verlange ich denn doch mehr als amüsante Farcen; vor allem eine klare, zielbewusste Idee! . .

„Schulröschen“ ging über fast alle deutschen Bühnen, ohne jedoch irgendwo besonderen Anklang zu finden.

Gerold Wendel.

Trauerspiel in fünf Acten von Heinrich Bulthaupt.

Die mannigfachen Beziehungen, welche das sechszehnte Jahrhundert mit dem neunzehnten geistig verbinden, haben dem ausgezeichneten Bremer Dramaturgen den Vorwurf zu dem obigen Werke geliefert. „Gerold Wendel“ behandelt — den Grundzug genommen — einen modernen Conflict in historischem Gewande: den Aufruhr des freien Menschenthums gegen die Brutalität einer bedingungslosen Suprematie. — Die arg geknechteten Bauern haben die Waffen gegen ihre Peiniger erhoben: unter der Anführung Thomas Münzer's und des Ritters von Geyersberg sind sie erfolgreich vorgedrungen. Der endliche Sieg scheint ihnen gewiss: da — mitten in dem Taumel ihres Glückes — ereilt sie ihr Geschick! Sie hatten bei ihrer Rechnung das Eine vergessen, dass das, was sie in ihrer gekränkten Menschenwürde bekämpfen wollten, die rohe, rücksichtslose Gewalt, zum eignen Losungsworte werden musste, sobald sie ihr Recht bedingungslos auf die Schärfe des Schwertes legten. — So werden sie durch eine zufällig auftretende

stärkere Gewalt besiegt; so mussten sie naturgemäss über kurz oder lang der Rache des beleidigten Gefühls erliegen.

Diese weltgeschichtliche Katastrophe hat Heinrich Bulthaupt nun mit vielem Gelingen in dem Schicksale zweier Brüder wiederzuspiegeln versucht, die das Leben auf ungleiche Plätze gestellt. — Gerold Wendel und Graf Balder vom Stein, der Hörige und der gebietende Herr, sind beide einer Mutter Sohn. Ein blind waltender Zufall hat den einen auf die Sonnenhöhe des Lebens, den andern in den Schatten des niedrigen Vegetirens gestellt. — Wie es kam, dass die Beiden leibliche Brüder waren? Benigna, die Mutter, erzählt es im zweiten Acte:

„Im Hornung war es Fünfzehnhundertfünf,
Da trug der todte Baum (nb. sie spricht von ihrem
erschlagenen Gatten) gedoppelt Frucht,
Ein Zwillingsspaar holdsel'ger Knaben drückt'
Ich weinend an die Brust — sie glichen ihm —
Da segnet' ich den Tag, der sie geboren.

Balder (halb in Gedanken)

Das war die Zeit —

Benigna.

Ganz recht, das war die Zeit,
Als Gräfin Wunhild eines Sohns genas
Und in den Schmerzen der Geburt verschied —

Balder.

Ich war's — des Schlosses Erbe.

Benigna.

Nein! der starb

Am dritten Tage! Nun beschickte mich
Der Graf, der seinen Stamm verdorren sah,
Geheim in tiefster Nacht mit Drang und Drohung.
Er forderte, befahl. — Es galt mein Leben
Und Eures; ersten Mutterglückes Wonnen

Zergingen vor den hohlen Todtenaugen,
Womit die Zukunft finster auf mich blickte.
Womit Euch speisen, kleiden, Euch beschirmen?
Da brach mein Muth — ich schloss die Augen, griff
In Euer ärmlich Lager, wählte blind —
Mein Fleisch und Blut verkauft' ich der Gewalt,
Vor dem Erlöschen trüglich sie zu retten,
Den todten Knaben gab ich als den meinen
Und siegelte die That mit grausem Eid,
In Ewigkeit das Dunkel zu bewahren.“ — —

Die Grundlage der Handlung ist, wie wir sehen, nicht eben niet- und nagelfest — welcher Edelmann jener Zeit würde im Ernste „ordinäres Bauernblut“ zur Nachfolgerschaft gekürt, mit einer Lüge auf den Lippen sein Dasein beschlosssen haben? — doch können wir sie dem Autor in diesem Falle zugestehen, da es sich hier ja eigentlich nur um die Symbolisirung des Fatums handelt, welches Benigna mit der Mutter Erde identificirt.

Graf Balder nun, ein heissblütiger, von seinen Vorrechten durchdrungener Jüngling, benutzt die ihm verliehene Gewalt zur Begehung eines Frevels, zur nächtigen Raubung einer Jungfrau, deren Besitz seinen Plänen förderlich ist. Gerold, der das Mädchen liebt, stellt sich sogleich an die Spitze eines Bauernhaufens, das entführte Kleinod zurückzuholen. Das Glück ist ihm günstig, Maria wird befreit, Graf Balder — der nur durch das Dazwischentreten Benigna's und deren Enthüllung seines Geburtsgeheimnisses dem sichern Tode entrinnt — gefangen genommen und behufs Aburtheilung festgesetzt. Mit dieser, dramatisch hochbewegten Scene schliesst der zweite Act. Im dritten erfährt Gerold, der Marien seine glühende Leidenschaft gesteht, dass diese ihr Herz längst schon im Geheimen dem wilden Balder zugewandt. Da befiehlt er in rasender Eifersucht

dem Blutdürstigsten seiner Schaar, dem teuflischen Brandjörg, über den verhassten Bruder zu Gericht zu sitzen, damit zugleich dessen Todesurtheil besiegelnd. — Von der Mutter um seines widernatürlichen Frevels willen verflucht, von Luther mitsammt seiner Schaar in die Acht gethan, sucht und findet er die Sühne seines Fehls in einem freiwillig gewählten Tode, in dem Kampfe gegen die überlegene Macht des Feindes. — —

Das von einer oft geradezu beraushenden Poesie durchfluthete Werk enthält Scenen voll mächtigen dramatischen Lebens, so namentlich in den ersten drei Acten und zu Anfang des vierten. Wenn die Spannung gegen das Ende hin nachzulassen beginnt, so erklärt sich das daraus, dass die Charactere des Dramas sowie seine Handlung mit dem Ausgange des vierten Actes so gut wie erschöpft sind. Die Neueinführung der Person des Herzogs Truchsess — im fünften Acte — kann schon darum keine besondere Belebung des Interesses erzielen, weil wir den Mann bereits aus den Beleuchtungen der verflossenen Acte zur Genüge kennen. Immerhin weiss Heinrich Bulthaupt's anheimelnde Diction, sein scenisches Geschick auch den Schluss des Werkes auf einer achtbaren Höhe zu erhalten.

Es erübrigte uns noch, eines Passus' des vierten Actes zu erwähnen, der sicherlich nicht ohne weitere Discussion geblieben ist. Wir meinen die Stelle, wo Benigna auf die schmerzlich-ironische Exclamation ihres Sohnes Gerold:

„O schöne Welt! In deinen Saaten dürfen
Die Eber wühlen, und die Ordnung flüchtet,
Der Fleiss, der Friede weinend in die Wälder,
Und sucht die Höhle, wo er still verscheide“
antwortet:

„Kreuz, Kreuz, Leid, Leid, das ist des Christen
Loos.

Er lebt, ein Märtyrer auf Erden —

(nach dem Himmelweisend) dort
Ist seine Heimath; nicht um irdisch Gut
Greift er zum Schwert: im Schlund des Leviathan,
Im Feuerofen, in der Löwen Höhle
Erhebt er seine Augen zu den Bergen,
Woher ihm Hülfe kommt“ — u. s. w.

Hier dürfte man dem Verfasser den Vorwurf gemacht haben, eine total verkehrte Auffassung der Uridee des Christenthums wieder in Cours bringen zu wollen; — mit Unrecht: ich glaube vielmehr, dass es Heinrich Bulthaupt nur darum zu thun gewesen, die Todesfreudigkeit einer Epoche, in welcher das Evangelium trotz Luther's Streben noch in den Banden der Finsterniss, der individuellen Verquickung seitens prätensiöser oder (durch ihre Zeit und ihr Gefühl) irregeleiteter Jünger und Nachtreter lag, überzeugend zu veranschaulichen. — Die Ansichten Benigna's sind ja längst als unhaltbar zurückgewiesen.

„Gerold Wendel“ ging mit starkem Erfolge am 16. October 1884 im Stadttheater zu Breslau erstmalig in Scene.

Der Hexenmeister.

Lustspiel in vier Aufzügen von Friedrich Gustav Triesch.

Ohne ein besonderes litterarisches Interesse zu besitzen, ist der „Hexenmeister“ doch — vom theatralischen Standpuncte aus betrachtet — ein gutes, tüchtiges Bühnenwerk. Auch in ihm (wie in den meisten seiner Zeitgenossen) treffen wir ein artiges Sümchen von Unwahrscheinlichkeiten und Spielereien an; nirgends aber verletzt uns eine positive Unmöglichkeit der Darstellung, eine brutale Gezwungenheit der Entwicklung!

Würde der Verfasser die vorliegende Arbeit einen „Schwank“ genannt haben — was sie thatsächlich ist — wir könnten dieselbe mit gutem Gewissen als das Muster eines solchen hinstellen und uns die Kritik ersparen. Aber die Herren Autoren der Gegenwart sind so anspruchsvoll!!!

An Vorzügen vor vielen der übrigen neueren Werke der heiteren Bühnenlitteratur constatiren wir mit grösster Bereitwilligkeit einen oft bis zu Thränen reizenden lebenswürdigen Humor, eine ungesuchte, anheimelnde Sprache und einen strammen Bau der Handlung.

Die Idee des Verfassers: in eine der ödesten Langweile anheimgefallene Familie durch Einführung einer originellen Persönlichkeit Leben und Bewegung zu bringen, ist nicht ohne Geschick durchgeführt. Der Zauberkünstler, dem besagte Metamorphose gelingt — Graf Victor von Schönhoff — fängt, kaum eingetreten in den neuen Gesellschaftskreis, seine amüsanten Experimente an: ein fast gänzlich in den edlen Beschäftigungen des Essens und Schlafens aufgehendes Ehepaar — wir befinden uns unter Städtern auf dem Lande — bringt er durch das Dazwischenschieben eines jungen Mannes in Bewegung, den er erst wenige Minuten zuvor aus einem schüchternen Duckmäuser in einen verliebten Gecken verwandelt. Der Gatte, der seine Frau sich des Längern mit dem (sich ihr nach Anordnung des „Hexenmeisters“ aufdrängenden) Dandy beschäftigen sieht, wird nach kurzer Indifferenz argwöhnisch, misstrauisch: sein Blut kommt in Bewegung, es ergiebt sich eine Eifersuchtsscene und ein kurzer Bruch mit der Gattin. Nachdem er jedoch die Grundlosigkeit seines Argwohns eingesehen, wird wieder Frieden gemacht, und man kehrt zu geregelter Thätigkeit nach der Residenz zurück. — Der immer dreister gewordene „junge Fant“ wird durch einen elenden Katzenjammer

wieder zur Vernunft gebracht. — Mit der Liebhaberin, deren Lausinn gegen den voraussichtlichen Zukünftigen — seinen Freund — er durch ein ähnliches Mittel anzufeuern versucht, hat der „Hexenmeister“ jedoch weniger Glück; nach kurzem Stutzen tritt bei „ihr“ an Stelle der erwarteten Eifersucht vollkommene Gleichgiltigkeit ein, während „er“ sich darüber ertappt, dass seine vorgespiegelte neue Neigung allmählich stärker geworden ist, als die alte, um derentwillen er sie aufgenommen. Um das Unheil zu vervollständigen, muss sich der Eheprocurator natürlich selbst in die alte Liebe seines Schützlings vergaffen! . . Nun, der Verfasser lässt uns nicht lange auf die Lösung des Knotens warten: wie wir es mit einiger Gewissheit vorausgesehen, reicht „sie“ dem bei ihr wider Willen verunglückten Hexenmeister die Hand, während „er“ die neue Flamme heimführt! — —

Der Autor hat sein Werk — wie bereits erwähnt — ein „Lustspiel“ genannt, und wir könnten deshalb scharf mit ihm in's Gericht gehen: vor allem darum, weil der von ihm entwickelte Stoff jeder Übertragung auf weitere Kreise, auf allgemeine oder besondere Lebensverhältnisse entbehrt, weil er in Folge seiner künstlichen Composition, der man zur Geniessbarkeit des Ganzen von vornherein die weitestgehenden Zugeständnisse machen muss, und seiner totalen Gehaltlosigkeit an rein menschlichen Ideen von absoluter Belanglosigkeit für die dramatische Kunst ist; — um des erfolgreichen Bemühens im Einzelnen, Kleinen willen jedoch sei dem Verfasser, der damit immerhin ein Streben nach Vervollkommnung bekundet, die Prätension des Gesamten in diesem Falle v ziehen. Wir hoffen bestimmt, dass der äussere Erfolg, den sein „Hexenmeister“ allenthalben erzielt, ihm ein Sporn des Antriebes zu neuen, besseren, gehaltvolleren Arbeiten sein werde!

Das Werk ging am 10. Februar 1885 am K. K. Hofburgtheater zu Wien zum ersten Male in Scene.

Der Advokat.

Schauspiel in fünf Aufzügen von Felix Philippi.

Der Banquier Oskar Hellbach ist durch verunglückte Speculationen und übertriebenes Wohlleben dem Ruine nahe gebracht. Statt sich nun durch Rückkehr zu bedingungsloser Solidität wieder emporzuarbeiten, sucht er in unverantwortlichem Leichtsinne seine äusserlich so glänzende Existenz durch unsaubere Manipulationen auch des Ferneren aufrecht zu erhalten. Eine gewisse, seelische Depression — das Bewusstsein seiner Schuld — raubt ihm jegliche Energie, lässt ihn jeder besseren Einsicht zum Trotze in seinem Unrechte verharren. Durch ununterbrochen sich erneuernde Vergnügungen sucht er die Stimmen seines Innern zu betäuben. Die Folgen lassen nicht lange auf sich warten. Nachdem binnen kurzer Frist alle Hilfsquellen bis auf den Grund erschöpft, sieht er sich eines schönen Tages dem Bankrotte gegenüber. Es stellen sich Wechselfälschungen heraus — die Betrogenen sind im Begriffe, Oskar Hellbach den Gerichten zu überliefern. Da, in der höchsten Noth, springt sein Freund, der Advokat Eduard Blankenberg, ihm bei. Er opfert sein ganzes, mühsam erspar-tes Vermögen, den Namen Hellbach vor Schmach und Schande zu bewahren. Doch nicht um Oskar ist es ihm zu thun — dieser hätte seine Strafe wohl verdient, da er oft und eindringlich genug gewarnt worden war — das schuldlose Weib des Freundes, seine Jugendgeliebte Margarethe, ist es, die ihn zur Dahingabe seiner Ersparnisse, zur Bürgschaft für den Gatten bewegt. Mit Thränen im Auge will Oskar dem edelmüthigen

Freunde danken; doch kurz und kalt weist dieser ihn zurück. Seine Achtung habe er längst schon verloren, wiedergewinnen könne er sie nur unter einer, für ihn wohl kaum erfüllbaren Bedingung: der der Ermannung zu einem neuen, besseren Leben. Oskar verspricht, das zu thun und documentirt die Wahrhaftigkeit seines Vorhabens dem Publicum gegenüber durch die rückhaltslose Reue über seine Vergangenheit.

Damit ist die Handlung des Dramas — der Anlage des Dichters entsprechend — vollendet. Ein etwa folgender weiterer Act könnte die Überzeugung des Publikums von der sittlichen Läuterung Oskar Hellbach's nur bestätigen. Um so befremdlicher ist es, dass Felix Philippi eine Fortsetzung und Erweiterung des Stoffes für nothwendig erachtete. Er spricht sich damit zugleich das eigne Todesurtheil; denn die neue Handlung steht zu der beschlossenen in directem Widerspruche!

Herr Oskar Hellbach hat also beschlossen, ein neues Leben zu beginnen: seine Absichten sind die redlichsten, das weiss der Zuschauer und hat ihm deshalb Glück gewünscht. Da tritt ein verbummeltes Subject, ein gewisser Herr von Beck, angeblich Legationssecretär, auf und verläumdet Oskar gegenüber aus gemeiner Rachsucht dessen Gattin Margarethe. Statt nun — wie jeder vernünftige Mensch das gethan hätte — zur Reitpeitsche zu greifen, behandelt Oskar den edlen Herrn von Beck, dessen Lumpenhaftigkeit und Schurkerei klar zu Tage liegt, als Gentleman und lässt sich auf ein Duell mit ihm ein. Das ist sehr traurig, da Oskar seine guten Vorsätze damit auf's Spiel setzt; noch trauriger aber, geradezu haarsträubend, ist es, dass der sonst so vernünftige Advokat, Herr Eduard Blankenberg, Oskar in seinem Irrthume bestätigt, statt ihn den rechten Weg zurückzuführen! — Hören wir

das Zwiegespräch der Beiden nach geschehener Herausforderung) Schluss des vierten Actes) an.

Blankenberg: „Du bist Dir klar; es geht auf Leben und Tod?!

Oskar: Auf Leben und Tod! (Freudig athmend). Das ist der Ausweg aus all dem Dunkel; ja, das erst ist die wahre Rettung! (Was? Das Schiessen? D. Verf.) Fülle ich für meines Weibes Ehre (die n. b. absolut nicht verletzt ist, denn ein Beck konnte sie nicht kränken! D. Verf.) so kann sie mir ein versöhnliches Andenken nicht versagen, und bleibe ich leben —

Blankenberg: — so ist diese That der erste Schritt zu wahrer, sittlicher Umkehr!“

Halt, mein Herr Eduard Blankenberg, verwechseln wir die Begriffe nicht! Sie können sie doch sonst so gut unterscheiden! Mit Unrecht kann man Unrecht niemals gut machen. Glauben Sie, dass Oskar Hellbach seinen Frevel (in der Fälschung der Wechsel bestehend) auch durch freiwillige Busse und Besserung nicht sühnen kann, so dürfen Sie ihm allenfalls den Rath ertheilen, sich trotz seiner äusseren Indemnität der Staatsanwaltschaft zu melden, nie aber ihn dazu ermuntern, sich in den voraussichtlichen Tod zu stürzen, damit zugleich das Leben eines Dritten in Gefahr bringend. Der von Beck mag ein Lump sein, so sehr er will, deshalb aber steht Ihnen, Herr Advokat, noch lange kein Verfügungsrecht über sein Leben zu. Das müssten Sie wissen. Statt das Leben Ihres Freundes und jenes Dritten in unnütze Gefahr zu bringen, hätten Sie — wenigstens des Letzteren — Bestrafung auf einem anderen, minder krassen Wege herbeiführen sollen. In der Begehung eines mehr oder weniger rohen Willküractes aber ein sittliches Moment zu finden, das, Herr Advokat, ist

geradezu ein Hohn auf alle Logik, alle Menschlichkeit! —

Unter solchen Umständen kann es denn auch kaum Wunder nehmen, wenn der Verfasser sich schliesslich selber persifliert, indem er seinen Helden, Eduard Blankenberg — nach dem Falle des Freundes — tief-sinnig meditiren lässt: „Allerdings, man könnte irre werden an der ewigen Gerechtigkeit, welche den ehrlosen Verleumder leben lässt, und ihm, der Willens war, ein neues Leben zu beginnen, den Lebensfaden abschneidet! Denn er hätte sich geläutert in ehrlicher Sühne, in sittlicher Busse! U. s. w.“ — Nein, Herr Philippi, Sie befinden sich da in einem grossen Irrthume: man wird nicht irre an der „ewigen“ Gerechtigkeit, denn diese hat sich schon zu oft bewährt (daher der Name!), sie wird auch den Frevel des Herrn Legationssecretärs über kurz oder lang rächen; wohl aber wird man an Ihrer Gerechtigkeit irre, an der „poetischen“ Gerechtigkeit, der Sie, wie der Schluss Ihres „Advokaten“ beweist, ein arges Schnippchen schlagen! Sind Sie davon überzeugt, dass Oskar Hellbach die Kraft zur Aufnahme eines neuen, besseren Lebens besitzt — und Sie geben das ja durchaus zu — so dürfen Sie ihn auch unter keiner Bedingung zu Grunde gehen lassen. Denn ein Drama ist kein Hanswurstspiel, in welchem man mit den Personen je nach Lust und Laune frei herumwirthschaftet. Das geben Sie doch zu?

Wollten Sie einen tragischen Ausgang unter allen Umständen herbeiführen, so hätten Sie Oskar in dem Augenblicke, da er sich rettungslos verloren wähnte, Hand an sich selber legen lassen müssen! Sie würden sich dann anderthalb überflüssige, sinnwidrige Acte erspart und ganz genau denselben — nun allerdings ebenso menschlich-wahren wie logisch-klaren — Abschluss erzielt haben! Das ist doch klar und einleuchtend?

Und so einfach!!... Aber es scheint, unsere Dramatiker sehen den Wald vor lauter Bäumen nicht!

Und nun noch eins: Margarethe ist vom Dichter fast durchweg als halbe Heilige, als unschuldig Leidende behandelt worden. Ich möchte dagegen doch energisch protestiren. Margarethe hat — wider ihr besseres Empfinden, bloss um ihrem eigensinnigen Vater einen Gefallen zu thun — einem ungeliebten Manne die Hand für's Leben gereicht: es ist nicht mehr als recht und billig, dass sie die Folgen ihres grossen Leichtsinnes — um mich milde auszudrücken — auch ergebungsvoll trägt! Sie hat ihre unglückliche Ehe mit Hellbach durchaus verdient! — --

Trotz der obig gerügten groben Fehler und sonstiger, durch die Anfängerschaft des Verfassers bedingter, kleinerer Mängel lässt sich indess — bei Überblickung des Ganzen — eine gewisse Begabung Philippi's für das Theatralische nicht leugnen. Sie beruht vornehmlich in der gewandten Führung des Dialoges, der zweckmässigen Steigerung des Interesses. Eignet sich Philippi auch das rein dramatische Rüstzeug noch an, so dürften wir für die Folge manches Tüchtige von ihm erhalten! . .

Die inneren Beziehungen des Philippi'schen „Advokaten“ zu dem Björnson'schen „Fallissement“, welche dem Zuschauer einen Vergleich der beiden Dramen unwillkürlich aufdrängten, der natürlich nicht zu Gunsten des ersteren ausfiel, vereitelten dem Verfasser jeglichen Erfolg.

Ehrenschulden.

Trauerspiel in einem Acte von Paul Heyse.

Paul Heyse hat als Dramatiker niemals etwas Bedeutendes geleistet: dazu fehlte es ihm vor allem an grosser, gewaltiger, menschlich-ergreifender Leidenschaft, an kurzer, knapper und zugleich doch erschöpfender Charakteristik, an einheitlicher, sinnvoller, zielbewusster Behandlung des Vorwurfes. Alle seine Bühnenwerke kranken an einer breiten epischen Verschwommenheit, an mehr oder weniger langweilender Sentimentalität; wohin wir auch blicken: schönrednerisches Pathos, elegante Pose — zuckersüsse Rhetorik, schmachtende (oder ausartende) Senilität! Auch das jüngste Werk des Verfassers laborirt an den gerügten Mängeln.

Der Dragoner-Rittmeister Hubert von Aldringen unterhält ein ehebrecherisches Verhältniss mit der gefallsüchtigen Frau des Bankiers Leinburg. Alle Welt scheint das zu wissen, nur der gutmüthige Ehegatte merkt in seiner Einfalt und Herzensreinheit nichts davon. Endlich jedoch wird auch von seinen Augen die Binde gerissen — und in seiner Herzensangst wendet er sich an den von ihm hochgeschätzten Aldringen, dem er sein volles Vertrauen geschenkt, mit der Bitte um wahrheitsgetreue Aufklärung. „Die Ehre, Herr Rittmeister, ist Ihre Religion! Sie würden sich eine Kugel durch den Kopf jagen, wenn Sie eine fällige Ehrenschild nicht bezahlen könnten: geben Sie mir Ihr Wort, dass man Sie verläumdet, dass kein unerlaubtes Verhältniss zwischen Ihnen und meiner Gemahlin besteht! Ich will Ihnen unbedingt glauben!“ Aber Hubert verweigert das begehrte Pfand. Da fängt das Blut des weichherzigen Mannes zu stürmen an: „Ihr Vater, Herr von Aldringen, wäre ohne mich wegen betrügerischen Bankerottes auf die Anklagebank ge-

kommen — und zum Danke dafür gehen Sie hin und entehren seinen Retter!“ Solchem Bekenntnisse gegenüber vermag Herr von Aldringen nicht länger zu widerstehen: er versichert den Bankier der Schuldlosigkeit seiner Gattin — und während dieser in Frieden scheidet, greift er selber — des falschen Eides willen — zur Mordwaffe!

Die Fehler der Anlage und Ausführung des Werkchens liegen auf der Hand! Es ist Paul Heyse offenbar darum zu thun gewesen, eine Tragödie des Standesvorurtheiles vorzuführen: — in der obigen Entwicklung vom Standpunkte der höheren, für den Tragiker einzig massgebenden Moral ebenso nutzlos wie misslungen; denn welcher Cavalier (in des Wortes wahrer Bedeutung) wird sich auf seine „Ehre“ berufen (und das ist doch die Ursache des Todes unseres Helden), der tagaus-tag-ein einen Mann zu entehren beliebte, welcher ihm das grösste Vertrauen, die herzlichste Zuneigung entgegengebracht, und zu dessen Gattin ihn weder die Leidenschaft noch die Liebe zog!! . . Wie wir sehen: eine vollkommene Widersinnigkeit des Verfassers! Einzig möglich wäre die Tragödie nur durch Vertiefung des ethischen Conflictes, der Beziehungen Aldringens zu Frau Leinburg, geworden! — Aber auch abgesehen von diesem Grundfehler, bringt der Schluss keine befriedigende Lösung. Was wird aus der Gattin des Bankiers? Sie ist durch eine Lüge momentan gerettet — gut! Aber ohne Strafe wird sie doch endgiltig hoffentlich nicht bleiben? Das wäre ja ein unerhörter dramatischer Frevel! . . Was also geschieht mit ihr? Der Bankier erfährt den Tod des Rittmeisters: er kann nun an einen Selbstmord glauben oder an einen unglückseligen Zufall! Das Wahrscheinlichere ist, dass er in der Erinnerung der letzten Unterredung an einen Selbstmord aus verletzter „Ehre“ glaubt, wenn dieses Wort

denn durchaus gebraucht werden soll! Was also wird dann seine Gattin treffen? Wird er ihr in übertriebener Weichherzigkeit verzeihen, auf dass sie, die stadtkundige Kokette, hinginge, ungestraft von neuem zu sündigen? Oder was wird sonst ihr Schicksal sein? Das alles sind Fragen, die der Verfasser uns schuldig bleibt! . . . Doch, wie gesagt, unter Beobachtung der primitivsten Logik zerfällt das ganze Drama durch sich selbst! —

Der Einacter ist mit einer oft geradezu blendenden Sophistik geschrieben, welche jedoch die Unmöglichkeit der Situation, die innere Unwahrheit der Charactere und die Leere des Schlusses dauernd nicht vergessen machen kann.

Alexandra.

Drama in vier Aufzügen von Richard Voss.

Dramen mit complicirten Vorgeschichten offenbaren stets eine mehr oder minder grosse Unzulänglichkeit der künstlerischen Gestaltungskraft ihrer Verfasser. Man kann das Ganze nicht sinnfällig darstellen und begnügt sich darum — wie äusserst billig! — mit einem Theile desselben, mit dem trüben Reste! Es werden in solchen Arbeiten mit oft unglaublicher Naivetät Begebenheiten ausgeklügelt, Thatsachen construirt, die — an sich schon uncontrolirbar — in ihren letzten, kümmerlichen Ausläufern noch den Zuschauer interessiren sollen. Was Wunder, dass dieser sich schliesslich empört oder gelangweilt hinwegwendet? . . . Man übersetze sich ein derartiges Verfahren doch einmal in das praktische Bewusstsein! Ein Baumeister führt ein Gebäude auf; sorgsam, unter steter Controle seiner Augen, wird Theil auf Theil, Stockwerk auf Stockwerk gefügt — es fehlt zum guten Ende nur das Dach. Da stirbt der Architect.

Die Erben, behäbige Leute, haben nicht die mindeste Eile mit der Vollendung der begonnenen Arbeit; sie beschauen sich wohlgefällig das bereits Geschehene . . . hin und her . . . her und hin! Sollen wir das Werk vollenden? Sollen wir nicht? — Nach Jahren endlich kommt man zu dem Entschlusse, die Geschichte zum Abschluss zu bringen. Es findet sich ein gutmüthiger Mann, der das Risiko für das Ganze übernimmt und stracks daran geht, letzte Hand an's Werk zu legen. In kurzer Zeit steht unser Bau denn auch äusserlich glatt und wohl gefügt vor unseren Augen; doch als man das Haus beziehen will, siehe, da stürzt der ganze — innerlich längst schon zerfressene — Plunder zusammen! Man hatte eben vergessen, das jahrelange Witterungseinflüsse das schutzlos dastehende, einst allerdings sehr annehmbare Werk von Grund aus morsch und windschief machen mussten! . . . Und dann kommen die Herren „Verantwortlichen“ und wundern sich bass, dass ihre Arbeiten sich trotz allen äusseren Raffinements nicht halten lassen wollen!! — —

Doch geben wir Richard Voss das Wort! Zunächst also die Vorgeschichte! Herr Erwin von Eberti hat als zweiundzwanzigjähriger junger Mann ein um sechs Jahre jüngeres Ding verführt. Das Ding nannte sich Alexandra, Alexandra Wozzeck, oder vielmehr Alexandra Wilna, denn sie war „Künstlerin“ ihres Zeichens — Seiltänzerin oder dergleichen: der Verfasser sagt es nicht klar und deutlich — und hatte daher das Recht, sich einen zweiten Namen zuzulegen. Nachdem also Herr von Eberti seine Lust gebüsst, schickte er ihr eines schönen Tages ohne weitere Umstände den Scheidebrief — in Form eines wohlgefüllten Geldbeutels. Das war roh: denn das Mädchen liebte ihn, liebte ihn wahr und aufrichtig — er musste das gefühlt haben! . . . Doch weiter! Nachdem Alexandra sich vom ersten

Schlage erholt — der Jammer überwältigte sie nicht, denn sie hatte das Glück nie kennen gelernt, so trostlos war ihre Jugend verlaufen! — warf sie dem Boten den Sündenlohn vor die Füße und ging auf und davon . . . ohne ein Wort zu sagen. Draussen in der weiten Welt — fernab von der Stätte ihres Fehltrittes — in irgend einem entlegenen Flecken, bei fremden, hart-herzigen Menschen, die sie am liebsten vor die Thür geworfen hätten, genest sie bald darauf eines Kindes. In den Schmerzen der Geburt, unter dem Eindrücke ihrer Hilflosigkeit und Verlassenheit, das Herz erfüllt von Zorn und Bitterkeit gegen die Welt, beschliesst sie in übermenschlichem Erbarmen, das Kleine zu töten. Was kann die Welt ihm bieten, dem armen Wurme? Dasselbe, was sie ihr geboten: Schmach und Entehrung! Und wie, wenn sie nun stürbe, plötzlich stürbe in den Wehen der Geburt? Was würde dann sein Schicksal sein? Unter diesen Menschen? Der Hungertod, das langsame, qualvolle, mit Hohngelächter begleitete Absterben; ein elendes Siechthum im besten Falle! . . . So muss es kommen — gewiss! gewiss! Schon fühlt sie ihre Kräfte schwinden, schon will es Nacht um sie werden . . . da, mit ihrer letzten Energie, der Energie der Verzweiflung, reisst sie ihr Kind an sich, es unter tausend Liebkosungen an ihrem Busen zu ersticken. Doch ein gütiges Geschick bewahrt sie im letzten Augenblicke noch vor dem Grässlichen — eine tiefe Ohnmacht umfängt ihre Sinne, kraftlos stürzt sie zu Boden, das Kind unter ihrem Leibe begrabend! — —

Ja, meine Herren Geschworenen, die Thatsache haben wir: das Kind ist tot! Und wenn die Angeklagte, Alexandra Wozzeck mit Namen, zugesteht, das Kind vorsätzlich umgebracht zu haben, so kann ich es Ihnen — die Sie den wahren Sachverhalt nicht wissen können — gar nicht verdenken, wenn Sie das Unweib in das

Zuchthaus sperren! . . Also, Alexandra Wozzeck (ihren „Künstlernamen“ hat sie dem Gerichte nicht angegeben) wird wegen Kindesmordes zu sieben Jahren Zuchthaus verurtheilt! Was nutzten alle Bemühungen, alle Beredsamkeit des ihr gestellten Vertheidigers — sie wollte eben schuldig sein! Nur das Eine konnte der gutherzige, edelsinnige Mann, ihr Advokat, erreichen: dass sie — von den übrigen Gefangenen abgesondert — unter die persönliche Obhut des Inspectors und dessen Familie, unter den wohlthätigen Einfluss von Lehrern und Berathern gestellt wurde, die sich ihr leibliches und geistiges Wohl ernst angelegen sein liessen. — Wie für eine Schwester sorgte Dr. Andrea, ihr so schnöde behandelter Rechtsbeistand, während der ganzen langen Zeit für sie! . . Warum er so edel an ihr handelte? Die Leute meinten: weil er sie um ihrer Schönheit willen liebte! — Zunächst natürlich, weil er ihren grossen, aussergewöhnlichen Character, der selbst geplantes Unrecht ehrlich büssen wollte, bewunderte. Und weil er Mitleid für sie fühlte. — Endlich, nach verbüsster Strafe, wird sie der Welt zurückgegeben.

Hier setzt die Handlung des Voss'schen Dramas — wenn wir das nun folgende elegische Nachspiel jener Vorgeschichte so nennen wollen — ein. Ich sage: Nachspiel — denn nur von einem solchen kann die Rede sein! Ein jedes dramatische Werk bedingt eine einheitliche, geschlossene Handlung: dass von einer solchen aber in dem vorliegenden Falle nicht gesprochen werden kann, wird jeder zugeben, der die obige Prämisse kennen gelernt! . . . Also, Alexandra Wozzeck ist soeben aus dem Zuchthause entlassen worden. Dr. Andrea, der sie per Wagen abholt und in das Hotel einer Frau Lemm gebracht, fragt sie nach ihren weiteren Dispositionen. Er bietet ihr zugleich sein Herz und seine Hand; doch Alexandra refüsirt, weil — wie sie

ausführt — sie ihn nicht liebt, und weil eine Ehe mit ihr für jeden, der ihre Vergangenheit kennt, ein grosses Unglück wäre. Dr. Andrea will sie hinsichtlich seiner Person beruhigen; doch sie weist ihn nochmals und entschieden zurück. Es ist ein anderes Project, was sie im Sinne trägt, was sie jahrelang beherrschte, und das sie ausführen will, wenn das Glück ihr günstig ist. Ihr Vorhaben ist, sich an ihrem Verführer zu rächen, unerhört zu rächen, so wie sie unerhört von ihm betrogen ward! Der Plan, den sie zu diesem Behufe entworfen, ist nicht ohne ein gewisses Raffinement ausgedacht; nur hängt er leider von so vielen Unwahrscheinlichkeiten ab, dass ihn der Zuschauer kopfschüttelnd vernehmen muss. — Bekanntlich wurde Alexandra auf ihren Familiennamen Wozzeck abgeurtheilt: darauf fusst ihr Anschlag. Erwin von Eberti, der überdies sehr weit entfernt von dem Orte ihrer Aburtheilung wohnte, kann nichts von ihrem Processe, ihrem letzten Leben, wissen: er wird daher — so meint sie — im Principe nichts gegen die Wiederaufnahme der alten Verbindung einzuwenden haben! Sie schreibt ihm also kurz, bevor sie aus dem Gefängnisse entlassen wird, er möchte sie um die und die Zeit da und da erwarten. Sie hofft, wie gesagt, dass er kommen wird! . . Na ja — vielleicht! Wenn er nämlich inzwischen nicht gestorben ist; wenn er inzwischen nicht Gatte und Vater geworden, und als solcher von Jugendthorheiten nichts mehr wissen will! — Sie will ihm dann sagen, dass er als ein Nichtswürdiger an ihr gehandelt habe! (Als ob sie ihm das nicht schon vor sieben Jahren hätte sagen können!) Dass sein Kind gestorben sei (selbstredend eines natürlichen Todes!) und dass er seine Schuld nun wieder gut machen solle! . . Wie naiv doch die Alexandra bei all' ihrer „Schlaubeit“ ist! Also weil das Kind vor sieben Jahren gestorben,

soll er jetzt seine Schuld an ihr wieder wett machen? Hätte sie ihn auf das Letztere nicht besser vor der Geburt des Kindes aufmerksam machen sollen? . . . Aber sie glaubte vielleicht, dass er zur Läuterung seines Characters eines Zeitraumes von sieben bis acht Jahren bedurfte!! — Dann will sie ihn durch allerlei Künste in sich verliebt machen und ihn schliesslich heirathen! Sehr schön! Wenn er sich nämlich verliebt machen lässt und sie dann heirathet! Mir scheint, die Alexandra hat bei ihrer Rechnung das Eine vergessen: dass ein Mann von der socialen Stellung des Herrn von Eberti sich bei beabsichtigter Verheirathung doch recht angelegentlich nach dem Vorleben der Braut erkundigt! Ganz besonders aber in diesem Falle! Was für eine Antwort könnte er also für Alexandra haben? Keine günstige, glaube ich! . . . Doch nehmen wir an, Herr von Eberti sei ein Idiot, der alle ihm aufgetischten Geschichten bedingungslos glaubt, oder ein fabelhaft leichtsinniger Mensch, der in die Ehe springt, wie ein anderer in's Bad! Er heirathet sie also! — Nachdem die Ceremonieen vorüber sind, will sie dann vor ihn hintreten und ihm in gesättigtem Rachedurste entgegenschmettern: „Dein Kind ist tot, weil ich es umgebracht habe! Dafür hat man mich denn auch sieben Jahre in's Zuchthaus gesperrt, und nun — bin in Dein Weib!“ — Ja, was hat die Alexandra denn mit dieser „Rache“ gewonnen? Der Leichtsinnige wird zu dieser ihrer Exclamation voraussichtlich lachen, der Idiot vielleicht mit dem Kopfe nicken! Erreicht hätte sie aber in keinem Falle etwas! Dazu gehörte naturgemäss eine solidere Grundlage! — —

Wie aus dem Obigen ersichtlich, ist die Summe der sich dem Alexandra'schen Projecte entgegenstellenden Hindernisse so gross, dass eine Realisirung desselben schier unmöglich scheint. Nichts desto weniger

lässt Richard Voss unter Aufwendung aller seiner dialektischen und scenischen Mittel das Vorhaben seiner Heldin bis zur äussersten Grenze gedeihen! . . Herr Erwin von Eberti ist nicht gestorben, auch nicht verheirathet. Er eilt auf Alexandra's Brief hin ohne jegliches Bedenken sofort zum Stelldichein — fünfzig Meilen weit — wie ein verliebter junger Thor; er hört Alexandra's Vorwürfe ruhig an, bedauert den Tod seines Kindes und lässt sich auch schliesslich überreden, die ehemalige Geliebte seiner Mutter zuzuführen, „um sein Unrecht an ihr zu sühnen.“ Es ergeben sich ein paar bewegte Scenen, nach welchen indess allseitig Frieden geschlossen wird. Die gute Mutter Erwin's lässt sich sogar herbei, den Sohn zum Schlusse Alexandra zu verloben! Sie — ebenso wie Erwin — glaubt den Versicherungen Alexandra's, dass sie die letzten sieben Jahre unter ordentlichen, braven Menschen ordentlich und brav gelebt, ohne eine Miene zu verziehen, ohne auch nur den Versuch zu machen, der zukünftigen Schwiegertochter Angaben auf ihre Stichhaltigkeit hin zu prüfen! — Wie gesagt: ausserordentlich nette Menschen! Schade nur, dass man sie ausserhalb des Voss'schen Schauspieles nirgends antrifft! . . Also, Alexandra ist im Begriffe, Erwin's Weib zu werden. Alles ist in schönster Ordnung, Erwin liebt sie wieder wie früher, und sie ihn auch — trotz ihres angeblichen Rachedurstes! Da kommt der Förster des Herrn von Eberti, der durch einen Zufall in den Besitz des Alexandra'schen Geheimnisses gelangt ist, und verräth sie — mit seiner Werbung von ihr abgewiesen — der Mutter seines Herrn. Jetzt reissen plötzlich alle Stränge: Frau von Eberti weist die Kindesmörderin — obgleich sich ihre Unschuld inzwischen auch amtlich herausgestellt hat — rücksichtslos aus dem Hause, so mir nichts dir nichts, Knall und Fall; Herr Erwin

spricht von feinen Nerven, die eine Ehe mit einem Weibe, das zu Kindesmorden geneigt ist, nicht aushalten würden . . . und Alexandra endlich ist so liebenswürdig — bloss um dem willkürlich heraufbeschworenen Conflict ein Ende zu machen — alles Mögliche, schlechterdings nicht Einzusehende, einzusehen und sich eine Dosis Gift beizubringen. —

Nun frage ich einen Menschen, wo hier Sinn und Verstand zu finden ist? Erst büsst Alexandra sieben Jahre hindurch ein nur beabsichtigtes Verbrechen — ein Verbrechen, das vom Verfasser selber hundertmal entschuldigt wird — und nach vollendeter Busse büsst sie es noch einmal?! — Vielleicht schreibt Richard Voss demnächst ein weiteres Nachspiel, in welchem er Alexandra den beabsichtigten Kindesmord zum dritten Male — im Fegfeuer etwa — büssen lässt!

Die krankhafte Überreizung von Menschen und Zuständen, die sich in fast allen Voss'schen Arbeiten bemerkbar macht, ist in der „Alexandra“ vielleicht zum intensivsten Ausdrucke gebracht: ein Mann von klarem Denken und Fühlen wäre sich der Unmöglichkeit eines derartigen Abschlusses von vornherein bewusst gewesen! . . . Doch recht, dass wir es nicht vergessen! Alexandra besitzt ja zerstörte Nerven! Man merkt zwar im Allgemeinen nicht viel davon; aber der Verfasser versichert es nun einmal durch den Mund seines Arztes! Am Ende sind die Nerven an dem Tode Alexandra's schuld? . . . Ja, Herr Richard Voss, was gehen Sie denn die Nerven ihrer Heldin an? Sie haben als Dramatiker nicht nach den Nerven der Leute, sondern nach der poetischen Gerechtigkeit zu fragen! Und gerecht ist es unter den obwaltenden Umständen selbst vom Standpunkte einer höheren, strengeren Moral, als der des bürgerlichen Gesetzbuches, sicherlich nicht, wenn Sie Ihre Heldin ein und dasselbe — noch dazu nur im

Geiste begangene — Verbrechen zweimal büßen lassen!.. Wollten Sie eine Tragödie des Kindesmordes — wenn auch nur des beabsichtigten — schreiben, so hätten Sie Ihre Heldin gleich nach Begehung des erwähnten Verbrechens sterben lassen müssen — ohne die Zwischenstation des Zuchthauses; denn mit dieser erkennen Sie zugleich die Sühne-Zulässigkeit des Strafgesetzbuches für einen derartigen Fall an. Man hätte dann über die Berechtigung des tragischen Ausganges mit Ihnen disputirt — aber doch jedenfalls die schöne Absicht anerkannt! So freilich weiss man nicht recht, ob man über das traurige Ende der Geschichte — denn von Tragik kann hier ja natürlich nicht die Rede sein — lachen oder sich besser erzürnen soll!

Apropos, die Nerven! Im letzten Acte spricht Herr von Eberti von „feiner organisirten Naturen“, also von Menschen mit einem regen Nervenleben. Er spricht davon bei Gelegenheit der Kindesmords-Geschichte und stellt sich dabei als einen Menschen von derartigem Feingefühle hin. Das ist doch sehr verwunderlich! Nachdem Herr von Eberti die schier unglaubliche Rohheit begangen, das von ihm — wie er selber zugesteht — unter Aufgebot aller seiner Künste verführte Mädchen gewissenlos in's Elend zu stossen, stellt er sich hin und spricht von „zartem Nervenleben“? Merkwürdig, höchst merkwürdig! Wie ein Mensch doch innerhalb weniger Jahre seine Natur austauschen kann! Ich habe immer geglaubt, dass das Gefühlsleben eines zweiundzwanzigjährigen Menschen schon ein sehr präcises und gefestigtes sei, dass an seiner Characterbildung dann nichts mehr zu ändern! Aber, wie es scheint, weiss Richard Voss das besser! . . . Schade nur, dass ihm sein Besserwissen so leicht niemand glauben dürfte!

Scheinen somit die Hauptfiguren des Werkes — denn von Characteren kann man hier schlechterdings

nicht sprechen — gänzlich verzeichnet, so müssen und wollen wir dem Verfasser doch gerne zugestehen, dass ihm die episodischen Gestalten — Frau Lemm, der Bauer Gerland, der Arzt und der Rechtsanwalt — im grossen Ganzen gut gelungen sind. Im grossen Ganzen sage ich, denn auch in diesen Erscheinungen liessen sich hin und wieder leichte Widersprüche — offenbar Flüchtigkeitsfehler — constatiren. Eine Gestalt von ganz besonderer Plastik und Lebensfrische ist jedoch die der Frau Lemm, der „moralischen Frau“, die sich in köstlicher Tartüfferie in einem fort selbst zum Besten hält! —

Das mit grosser technischer Geschicklichkeit gearbeitete Schauspiel konnte naturgemäss nur äussere, momentane Erfolge erzielen; zu einer nachhaltigen Wirkung auf die Hörerschaft mangelte ihm, wie wir bereits wissen, der solide Untergrund, der Ausdruck künstlerischer Wahrheit, künstlerischer Schönheit. An diesem Resultate änderte selbst die bewunderungswürdige Interpretation der Titelrolle seitens einer Francisca Ellmenreich (der das Werk übrigens zugeeignet ist) nicht das Mindeste.

Das neue Gebot.

Schauspiel in vier Acten von Ernst von Wildenbruch.

„Ein neu Gebot hast Du uns bringen wollen:
„Seid Gott getreu — und treulos Eurem Land! . .
„Du hast Gott nicht gekannt: er spricht zum Menschen
„Nur in der Heimathsprache heil'gem Laut;
„Liebe zum Vaterland ist Gottes Dienst!“

Mit diesen Worten nimmt Pfarrer Wimar von Volkerode von seinem sterbenden Amtsbruder, dem

Magdeburger Mönche Bruno, Abschied: sie enthalten zugleich den Grundgedanken, den dramatischen Conflict des vorliegenden Werkes. — König Heinrich IV. von Deutschland ist von den missvergnügten sächsischen Grossen mit Krieg überzogen worden: die Rebellen behaupten, von ihm in ihren Rechten gekürzt worden zu sein. Um ihrem Vorgehen in den Augen des Volkes die nöthige Weihe zu geben, haben sie den heiligen Vater zu Rom mit in's Spiel gezogen und ihn, der ohnehin der weltlichen Investitur wegen mit König Heinrich im Streite lag, für ihre Sache zu gewinnen gewusst. Das von Sr. Heiligkeit wider Heinrich erlassene Anathem nützt den Empörern indessen nicht viel, da der grössere Theil des deutschen Volkes trotz der päpstlichen Bulle treu zu seinem Herrscher hält: gleich in der ersten Schlacht werden sie besiegt und aufgerieben! Damit ist die — wie wir sehen, ziemlich karge — Haupt- und Staatsaction (und ohne eine solche thut es Wildenbruch selten!) beendet. — Wir wissen zwar, dass die Kämpfe Heinrich's IV. mit den Grossen seines Reiches trotz jener einen Niederlage derselben noch Jahre lang fort dauerten, dass der Hass des römischen Stuhles ihn bis an sein Lebensende — und fast durchweg recht empfindlich — verfolgte; können uns aber nichts desto weniger mit der Wildenbruch'schen Lösung des Conflictes — dem Vorrechte der freien, natürlichen Liebe vor einer rohen, aufgetroyirten Pflicht — durchaus einverstanden erklären: denn ein Dramatiker ist kein Geschichtsschreiber und hat mit anderen Factoren zu rechnen als pergamentenen Urkunden! . . . Worin wir uns jedoch mit dem Verfasser nicht einverstanden erklären können, ist, dass er sich seiner Aufgabe auf eine so unglaublich primitive, ich möchte beinahe sagen: plumpe Art entledigte! Er behauptet nämlich — und darin ruht der Schwerpunkt der ganzen

Handlung — dass König Heinrich ein milder, guter und gerechter Herrscher sei, ohne es dem Zuschauer indess zu beweisen; er lässt seinen Pfarrer Wimar Knecht das Lob des Monarchen aus allen Tonarten singen, ohne jedoch den Interessenten die Milde, Güte und Gerechtigkeit desselben auch nur ein einziges Mal nahe zu führen; er unterschlägt — um es mit einem Worte zu sagen — die ganze Person dieses Fürsten! Und dennoch verlangt er, dass der Hörer sich für ihn interessiren soll! — Wie aber, wenn Pfarrer Wimar, der zu seinem Könige nie in persönlichen Beziehungen gestanden, sich in ihm getäuscht hätte? Wenn die angeblichen Gutthaten Heinrich's der Volkeroder Gemeinde gegenüber auf andere Personen, Personen der königlichen Umgebung, zurückzuführen wären? Wenn die Klagen der Grossen des Reiches doch nicht so ganz grundlos wären? . . Die Geschichte giebt ihnen Recht: Heinrich IV. hat sich seinen Vasallen gegenüber nachweislich Gewaltsmissbrauch zu Schulden kommen lassen, ihnen also zum mindesten Ursache zur Unzufriedenheit gegeben: — um so mehr musste Wildenbruch darauf bedacht sein, seinen König — für den er doch nun einmal allseitige Theilnahme erwecken wollte — in den glänzendsten Farben leibhaftig vor den Zuschauer hinstellen! Wie er dies bewerkstelligte, ohne der Geschichte direct zu widersprechen, wäre seine Sache geblieben — jedenfalls war er dem Publicum eine derartige Rechtfertigung schuldig! Denn man kann von niemandem verlangen, sich für eine Person oder Sache zu erwärmen, von der man nichts sieht und hört als tönende Phrasen und mehr oder weniger interessirte Mittelspersonen!

Unter solchen Umständen ist es denn auch kein Wunder, wenn der Verfasser auch in der Führung des Gegenbeweises — des absoluten Unrechtes der Grossen

— ungenau und incorrect ist! Der Graf von Nordheim, die Seele des Aufstandes, weiss in den beiden ersten Acten das Interesse des Zuschauers für seine Person zu erwecken — er ist der einzig Menschliche unter der rabiaten Rebellenhorde, der Einzige, der aus Überzeugung, mit Sinn und Verstand, von einem höheren Gesichtspuncte aus zu handeln scheint — da plötzlich lässt Wildenbruch ihn, auf dessen Character-Entwicklung ein jeder begierig wartete, für immer von der Bildfläche verschwinden! Man weiss nicht: ist er in der Schlacht umgekommen? Hat er sich gerettet? Oder was ist sonst mit ihm geschehen? Man erfährt nicht das Geringste über den Verbleib seiner Person! . . . Und doch hat man ein Recht, vom Verfasser Klarheit über Nordheim's Schicksal zu verlangen. Denn ist der Graf des willkürlichen Treubruchs schuldig, so muss er sterben, das ist klar! Weil auch er dann einen Theil des ungerecht vergossenen Blutes auf dem Gewissen hätte! — Doch, wie gesagt, es beliebte dem Verfasser nicht, seinen Vorwurf sinngemäss auszuarbeiten!

Was nun bietet uns Ernst von Wildenbruch als Ersatz für die trostlose Öde seiner Haupt- und Staatsaction? Eine noch trostlosere Familiengeschichte! Wenn es noch eine tragische Familiengeschichte wäre — wir wollten es uns gern gefallen lassen, aber eine Öde durch eine andere verbessern zu wollen — dazu gehört doch wohl schon etwas mehr, als waghalsiger Übermuth!

Man höre die Historie!

Pfarrer Wimar Knecht liebt seinen König, liebt ihn bis zur Schwärmerei; er vertheidigt ihn einer Welt von Waffen gegenüber. Er ist zugleich aber auch ein frommer Christ, der seiner vorgesetzten geistlichen Behörde zu gehorchen weiss, der auch sie liebt und ehrt!

„Der Papst ist Gott! Aus Strömen ew'ger Wahrheit
„Entquillt sein Wort! . . Ruft nicht den Papst zum
Richter;
„Denn Euer Thun erträgt die Wahrheit nicht!“
ruft er den aufrührerischen Grossen zu, als diese das
Haupt der Christenheit in ihren Streit mengen wollen.
— Er soll indess sehr bald erfahren, dass auch Se.
Heiligkeit sich hin und wieder mit trivialen irdischen
Händeln zu befassen geruht und mitunter anderer
Meinung ist, als seine Untergebenen. Der Papst also
belegt König Heinrich mit dem grossen Kirchenbanne:
sein Stellvertreter in Volkerode (einem kleinen Flecken
des Eichsfeldes), der aus Magdeburg soeben angelangte
Mönch Bruno fordert Wimar auf, die Angehörigen der
Volkeroder Gemeinde von allen Pflichten wider Heinrich
öffentlich zu entbinden! Seinen Sinnen nicht trauend,
lässt Wimar Knecht sich die verhängnissvollen Worte
Sr. Heiligkeit zwei-, dreimal wiederholen, um endlich,
in seinem innersten Gefühle auf das Tödlichste verletzt,
unter dem Aufgebote seiner ganzen seelischen Kraft
dem Befehle Bruno's zu willfahren. Gleich darauf
stürzt er ohnmächtig zu Boden! — Wir wollen gern
glauben, dass eine derartige Amtshandlung für einen
Mann, der seinen König treu und ehrlich liebt, äusserst
schmerzhaft sein muss — aber zum „Zusammenbrechen“
ist sie doch wohl schon darum nicht, weil Pfarrer
Knecht des öftern mit derselben Überzeugung, mit
der er für seinen König eingetreten, den Papst für
„Gott“ erklärte, an dessen Worten nicht zu zweifeln
und zu deuteln sei! . . Immerhin weiss Wildenbruch
die physische Erlahmung Wimar Knecht's dem Zuschauer
einigermassen verständlich zu machen. — Was aber
ganz unverständlich bleibt, ist die Thatsache, dass
Wimar zwei Acte später das Cölibats-Gebot eben-
desselben Papstes — als gleichzeitig rückwirkend

in seiner Kraft — für ernsthaft nimmt! Welcher Mensch von gesundem Verstande kann über die Lächerlichkeit eines derartigen Erlasses auch nur einen Augenblick im Zweifel sein? . . Ernst von Wildenbruch nimmt dieses Intermezzo nichts desto weniger als tragisches Motiv auf: er lässt das rechtmässig angehraute Weib Wimar Knecht's an seinen Consequenzen sterben! Das ist thöricht, denn es ist unwahr, menschlich - unwahr! . . Wohl würde der Verfasser das obige Zwischenspiel zu tragischen Wirkungen haben verwenden können: wenn er nämlich das Hauptmoment desselben dem Zuschauer nicht unterschlagen hätte! Bekanntlich wurde die Cölibats-Forderung von Seiten der Päpste schon im vierten Jahrhundert aufgestellt, wenn sie auch erst von Gregor VII. 1074 allseitig durchgesetzt wurde: das hätte der Verfasser berücksichtigen müssen! Eine unter derartiger Vorbedingung eingegangene Ehe konnte den tragischen Keim sehr wohl in sich tragen: aber kennen musste der Zuschauer diese Bedingung unter allen Umständen! Allerdings würde dann auch Wimar Knecht seinen Leichtsinns haben büssen müssen — und das lag, wie es den Anschein hat, nicht in der Absicht des Verfassers: denn woher hätten die Volkeroder dann zum Schlusse ihren Seelenhirten hernehmen sollen? Solch' schwierige Position — — nicht wahr?! . . Statt einer vernunftgemässen Tragik also klägliche Rührseligkeit, statt seelischer Erschütterungen wässeriger Jammer! Dem Wimar „stürzen die Thränen aus den Augen“ ob des bösen Papstes, der seine Ehe so genial zerstört — sein Weib Martha „schluchzt“, „windet sich“ und „bricht“ ein Mal über das andere „zusammen“. Im letzten Acte — nach dem Tode Martha's — ergeht sich Wimar Knecht natürlich wieder des Längern über die Schlechtigkeit der Menschen, um schliesslich über der Leiche seines Weibes wiederum zusammenzubrechen!

Ja, das ist ja alles recht gut und schön, oder vielmehr sehr traurig; wo hier aber der tragische Kern stecken soll, ist schlechterdings unerfindlich. Um nichts und wieder nichts kann ein Mensch dramatisch nicht umkommen — und kommt er dennoch um, so ist das Spiel kein dramatisches Kunstwerk, sondern eine erbärmliche Farce! . . .

Die sonderbare Vorliebe Ernst von Wildenbruch's für krasse Effecte, die sich in allen seinen dramatischen Arbeiten bemerkbar macht, hat ihm denn auch in dem vorliegenden Werke arge Possen gespielt. Seine Rebellen, die sächsischen Grossen, betragen sich, selbst hilflosen Weibern gegenüber, wie das liebe Vieh, sie beißen und schlagen um sich herum wie Besessene: von Sinn und Verstand — bis vielleicht auf Otto von Nordheim — nicht eine Spur zu finden! Ob Wildenbruch dem Publicum damit vielleicht imponiren will? Er sollte es doch von seinen früheren Arbeiten her wissen, dass Tragik und Grässlichkeit zwei grundverschiedene Begriffe sind! Sobald die menschliche Wahrscheinlichkeit aufhört, beginnt das Puppenspiel — und abnorme, unzurechnungsfähige Subjecte sind weder für die menschliche Gesellschaft noch für die Kunst verwendbar; denn diese spiegelt ja die menschliche Gesellschaft, die gesellschaftliche Menschheit wieder!

Des Ferneren glaubt Wildenbruch, „interessante Momente“ dadurch herbeiführen zu können, dass er seine Leute alle Augenblicke einmal in die Kniee stürzen lässt! „Auf Deine — Eure — Kniee nieder!“ kommandirt bald dieser, bald jener mit der ganzen Kraft einer wohlgeschulten Korporalsstimme. Schwapp, da liegen sie! Ja, Herr von Wildenbruch, wenn die Leute nicht aus freiem, natürlichen Antriebe in die Kniee fallen -- und auch mit diesen Kniebeugungen muss man sparsam umgehen, denn vom Erhabenen zum Lächerlichen ist

nur ein kurzer Schritt! — wird ihnen niemand diesen Vorgang glauben, wird dieser Vorgang stets einen komischen Anstrich behalten.

Es erübrigte noch, zu erwähnen, dass fast sämtliche Personen des „neuen Gebotes“ an Hallucinationen leiden — wahrscheinlich in Folge übermässiger Vollblütigkeit! Pfarrer Knecht hat Erscheinungen, sein Weib Martha, seine Tochter Gertrud, der Mönch Bruno, Herr Berthold von der Meersburg und die Bauern von Volkerode — alle leiden sie an metaphysischen Gesichtern! Man sollte sie, bevor sie auftreten, gründlich zur Ader lassen! . . . Geht doch die Träumerei des Herrn Berthold so weit, dass er mitten im Getümmel der Schlacht Visionen hat — und sogar sehr anhaltende! Er träumte nämlich — ein während des Gefechtes träumender Krieger ist übrigens ein Unicum, die höchste Potenz der Unnatur, und alleiniges Monopol des Herrn von Wildenbruch! — dass er und seine Liebste Engel geworden wären, Engel mit veritablen weissen Flügeln, und eine Gelegenheitsreise nach dem Himmel unternommen hätten, woselbst der liebe Gott denn auch so gnädig gewesen, sie bei sich aufzunehmen und mit einander zu verbinden! Hier fängt der Autor an, profan und kindisch zugleich zu werden — und entzieht sich damit jeder weiteren Kritik! Alles zu seiner Zeit und am rechten Orte — metaphysische Dinge aber gehören nicht in ein weltliches Drama! . . .

Was die reale Ausführung des Stückes anbetrifft, so muss ich leider zu all' dem bösen Obigen noch den Vorwurf leichtfertigen, fahrigen Arbeitens hinzufügen: die Verse sind unsauber ciselirt, oft hart und holprig; sie verletzen das Ohr nicht selten ganz empfindlich! —

Man sagt, dass Ernst von Wildenbruch in seiner Eigenschaft als Staatsbeamter sehr viel zu thun habe: — gut! Er walte seines Amtes mit Eifer und Ge-

wissenschaftigkeit — sende aber auch gefälligst keine unreifen, unfertigen Arbeiten unter prätensiöser Flagge in die Welt! Man kann schwer zweien Herren dienen — der Beruf des Dramatikers aber fordert vor allen anderen den ganzen Mann in die Schranken! . . . Doch man täuscht sich vielleicht in dem Umfange der Geschäfte des Beamten Wildenbruch? Hoffen wir es — zum Vortheile des Künstlers! — —

Konnten wir nach den ersten — keineswegs gelungenen, doch immerhin ein gewisses, originales Talent bekundenden — dramatischen Arbeiten Wildenbruch's einem weiteren Schaffen desselben freudigen Herzens entgegensehen, so wurde unsere Hoffnung, unsere sichere Erwartung durch die vorliegende Enttäusserung doch recht arg getäuscht! Das Werk ist — trotz seines braven und verwendbaren Grundgedankens — als durchaus verfehlt zu bezeichnen! . . . Ob die Zukunft uns eine Wandlung des Autors zum Guten — oder doch wenigstens Besseren — bescheeren wird? Wer kann es nach diesem Resultate auch nur mit einiger Gewissheit versichern? — — Hoffen wir immerhin das Beste!

Die beiden Leonoren.

Lustspiel in vier Aufzügen von Paul Lindau.

Eine kleine Variation der „unverstandenen Frau“ der modernen Franzosen! Paul Lindau, der Kenner der trans- und cisrhenanischen Gesellschaftszustände — wenn wir von einer deutschen „Gesellschaft“ überhaupt sprechen dürfen — hat in seinem vorliegenden Werke den Versuch gemacht, die Herzensverirrungen eines von Natur aus gesunden deutschen Frauencharacters zu schildern.

Die noch jugendlich- schöne Frau Leonore, die Gattin des Berliner Justizrathes Kaiser, welche mit ihrem um ein Bedeutendes älteren Gatten in einer achtzehnjährigen Ehe scheinbar glücklich gelebt hat, entwickelt plötzlich ein lebhaftes Interesse für einen jungen, liebenswürdigen Mann, den Vice-Consul Hermann Wieberg, der ihr eifrig den Hof macht. Die Vertraulichkeiten steigen so weit, dass Hermann sie — noch dazu in unmittelbarer Nähe ihres Gatten — mit ihrem Vornamen anredet, und sie ihm heimlich ein vielversprechendes Rendezvous bewilligt. Mit diesen erbaulichen Vorgängen und der etwas verletzend wirkenden — weil forcirten — Lectüre eines „cayennepfeffrigen“ französischen Romans schliesst der erste Act. Der Ehemann — ohne Zweifel ein gutmüthig-dummes Schaf — scheint von alledem nichts zu merken: wenigstens verräth nicht das geringste Wort, nicht die leiseste Miene eine wenn auch noch so matte Ahnung der um ihn her spielenden Verhältnisse. — Im zweiten Aufzuge erscheint — soeben aus der schweizerischen Pension zurückgekehrt — die Tochter des Hauses, Fräulein Lorchen, die reizende Tochter der „interessanten“ Mutter, auf der Bildfläche. Consul Wieberg, zum Stelldichein der anderen Leonore, der Mutter, herbeieilend, erblickt das hübsche Kind, verliebt sich natürlich sofort in dasselbe und will von der älteren „Freundin“ nichts mehr wissen. Sein ungestümer Abgang — er lässt sich bei Frau Leonore kaum entschuldigen — wirkt in der Consequenz des ersten Actes einigermaßen befremdend: Gefühle, wie Hermann Wieberg sie Leonoren gegenüber zum Ausdruck gebracht, lassen sich wohl nicht so mir nichts dir nichts aus der Brust reissen — oder sie waren niemals ehrlich gemeint, und dann musste das unwürdige Spiel einen folgenschweren Ausgang nehmen. Aber nichts von alledem! Hermann Wieberg bringt im weiteren Verlaufe

der Handlung seine Liebeswerbung um Lorch in aller Seelenruhe an und erhält auch deren Hand ohne die geringste Schwierigkeit! — Der Justizrath, der sich im dritten Aufzuge plötzlich als überlegenen Jupiter hinstellt, nachdem er zwei Acte lang in seiner Thorheit der Hörner nicht sicher war, lässt den besorgten Warner, seinen alten Freund Christian Wieberg, den Onkel des anröchigen Schwerenöthers, glänzend abfallen, weiss alles, hat alles längst schon gewusst, will nur den „Klugen“, den „Grossherzigen“ gespielt haben und verzeiht im vierten Acte seiner lieben Frau, die ihren Leichtsinn inzwischen — man weiss nicht recht: warum? — bitter bereut hat, mit der grössten Bereitwilligkeit, ohne jegliches Echaffement.

Wie aus dem Obigen ersichtlich, mangelt es dem Werke vor allen Dingen an einer tiefer gehenden, menschlich-interessanten Characterisirung seiner Hauptpersonen: die gegebenen Thatfachen treten zu schroff und unvermittelt auf; sie überraschen im Augenblicke wohl, erregen bei genauerer Betrachtung jedoch ein ungläubiges Kopfschütteln. Darüber hilft keine — wenn auch noch so glänzende — theatralische Technik hinweg! Es werden mit tändelnder Flüchtigkeit Personen und Zustände vom Autor vorgeführt, deren nähere Bekanntschaft, deren verständnissinniges Begreifen für den Zuschauer von allergrösstem Werthe wäre. — Hier sollen wir mit einem Manne sympathisiren, der uns vor wenigen Minuten noch als mindestens meidenswerth geschildert wurde, dort für einen Character Bewunderung an den Tag legen, der uns seither — so gewissenhaft wir ihn auch beobachtet — als leibhafter Dummkopf angeblickt! . . Warum? Weshalb? — Es fehlt uns hier das menschliche Verständniss!

Die auch in diesem Werke Paul Lindau's reich vertretenen Bonmots und humoristisch-satirischen Züge,

der glänzende Dialog und die geschickten technischen Coups lassen den Zuschauer die Unzulänglichkeit der psychologischen Motivirung momentan zwar übersehen, auf die Dauer aber kann ein Gefühl der Öde nicht ganz unterdrückt werden. — Die Arbeit ging denn auch unter vorwiegend äusserem Erfolge im „Deutschen Theater“ zu Berlin erstmalig in Scene.

Ilse.

Schauspiel in vier Acten von Hans Olden.

Helene, die Tochter des Commerzienrathes Hilde, hat sich mit ihrem Verlobten, der kurz darauf im Duell gefallen, vergangen. Die Folgen blieben nicht aus; bald nach dem Tode ihres Bräutigams wurde sie Mutter eines Knaben, den sie Felix taufte. — Dieser Felix ist die causa movens des vorliegenden Schauspieles; wenn wir so wollen: das dramatische Agens. — Wieso? Das werden wir sogleich sehen! . . Die Geburt des Kindes, die weit entfernt von dem Orte des Fehltrittes der Mutter erfolgte, wurde natürlich geheim gehalten, so geheim wie möglich: das war der Vater der Sünderin schon seiner gesellschaftlichen Stellung schuldig! Nach etwa zwei Jahren, die man „der Erholung wegen“ in einem kleinen thüringischen Landstädtchen zugebracht, kehrt man zu den heimischen Penaten zurück: Vater und Tochter nehmen ihre alte Häuslichkeit wieder ein, das Kind — von dem sich die Mutter im Angedenken ihres einstigen Geliebten nicht durchaus zu trennen vermag — wird in aller Stille zu „Pflegeeltern“ gebracht, guten alten Leuten der Stadt. Um dieselbe Zeit nimmt der Commerzienrath eine junge Verwandte, seine Nichte Ilse, bei sich auf, die Tochter seiner soeben verstorbenen Schwester. Das durch den rasch aufeinander erfolgten

Tod der Eltern plötzlich vereinsamte junge Mädchen hat den Vorschlag des Onkels, dessen Häuslichkeit zu führen, mit Freuden acceptirt und weiss sich ihm durch liebevolles Eingehen auf seine kleinen Schwächen in kurzer Zeit schon schier unentbehrlich zu machen. Zugleich empfindet Ilse ein lebhaftes Interesse, eine warme Zuneigung für Felix, einen „weitläufigen Verwandten“ des Commerzienrathes, den sie durch einen Zufall kennen gelernt. Sie sorgt für das Wohl des Kleinen wie eine leibliche Mutter und — wird von den Leuten auch thatsächlich dafür angesehen! So gelangt sie in üblen Leumund, ohne dass sie etwas davon merkt: sie ist ja noch so jung und unerfahren! Dem alten Hilde kommt die besagte Personalverwechslung sehr gelegen, da er, der langen Zurückgezogenheit müde, seine Salons wieder der „Gesellschaft“ — die von jeher sein Abgott war — öffnen und seiner Tochter eine „vornehme Partie“ erringen will, mit der er „den Leuten imponiren“ kann. Das gelingt ihm denn auch sehr bald: nach wenigen Wochen schon schreibt sich Helene „Freifrau von Rudowitz“ Cousine Ilse verharret indessen nach wie vor in ihrer Aschenbrödelstellung; niemand kümmert sich um sie — es wäre denn, dass er sie brauchte! — zu den „Gesellschaften“ wird sie nicht eingeladen, die „Eingeweihten“ gehen ihr sorgfältig aus dem Wege, beachten sie nicht zucken im besten Falle mitleidig die Achseln! Da endlich beginnt es in ihrem Innern zu dämmern: in plötzlicher Eingebung setzt sie Helene über ihre Zwitterstellung im Hause zur Rede. Diese, zu stolz zu lügen, offenbart ihr gesellschaftliches Renommee und stellt sie — sich als Mutter des kleinen Felix bekennd — vor die Wahl: durch offenes Bekenntniss ihrer Schuldlosigkeit die Ehe ihrer Cousine zu zerstören (denn Botho von Rudowitz würde ein gefallenes Weib nie als Gattin anerkennen!) —

oder, sich auch des Weiteren dieser Cousine und deren Vater zu opfern. Beide Fälle sei sie — Helene — zu tragen bereit: den ersten der Wahrheit zur Ehre, den andern dem Vater zu Liebe, der ohne den gesellschaftlichen Flitter nun einmal nicht gut leben kann. In der ersten Aufwallung schwört Ilse, alles zu entdecken; doch das Gefühl der Dankbarkeit gegen den Oheim, der ihrer Familie nur Gutes und Liebes erwiesen, lässt sie ihren ersten Entschluss im entscheidenden Momente verwerfen. Auch des Ferneren will sie — so schwer es ihr auch mitunter werden möge — die Schuld Helenens stillschweigend tragen. — Und sie hält Wort! . . Als ein Herr Schmidt um ihre Hand anhält, weist sie ihn ab, „weil ihrer Verehelichung ein unüberwindbares Hinderniss im Wege läge“, und auch von einer Verbindung mit dem Husarenlieutenant Gunther von Helldorf, der sie anbetet, und der auch ihr nicht gleichgültig ist, will sie nur unter der Bedingung etwas wissen, dass er sich verpflichtet: „nach dem, was sie nicht sagen will und kann, nicht zu fragen und nicht zu forschen“. Und als Herr Gunther — durch Standesrücksichten gezwungen — dennoch nach einem gewissen Punkte fragt, wendet sie sich auch von ihm ab. Die Zurückweisung Schmidt's ist ihr leicht geworden, da sie für den bejahrten Mann keine Neigung empfand; ihre Lossagung von Gunther jedoch, den sie von Herzen liebte, bedurfte des ganzen Aufwandes ihrer seelischen Kräfte — des vollen Einflusses ihrer Cousine. Und diese Cousine (die Ilse zu Folge ihres gegebenen Versprechens für absolut gebunden hält) liess kein Mittel unversucht, den ihrem Geheimnisse so gefährlichen Ehebund zu hintertreiben! . . Wenn Ilse nun am Ende des Stückes trotz all' ihrer Willensstärke, trotz aller Künste Helenens, doch noch Gunther's Frau wird, so hat sie dieses freudige Ereigniss einzig den liebevollen Be-

mühungen ihres abgewiesenen Freiers Schmidt zu danken, der in rühmenswerther Selbstlosigkeit alle Hebel in Bewegung setzt, hinter das Geheimniss des armen, trauernden Kindes zu kommen, von dessen Schuldlosigkeit er trotz des gegentheiligen Gerüchtes durchaus überzeugt ist. Das Glück begünstigt ihn, er erfährt den Fehltritt Helenens und weiss durch einen geschickten Coup die Wahrheit an's Licht und zur Geltung zu bringen! . . So endet alles in Freude und Wohlgefallen — für den Zuschauer wenigstens, und das ist die Hauptsache! — Ilse schliesst ihren vielgeliebten Gunther in die Arme, Helene sagt sich von der Lüge los und anerkennt ihren kleinen Felix, Herr Botho von Rudowitz, der Gatte Helenens, hängt die „vornehme“ Nichtsthuerei an den Nagel, wird Consul in Cuba — und der Vater Commerzienrath . . . ja, der macht eben gute Miene zum bösen Spiel — oder vielmehr: gute Miene zum guten Spiel! — verzichtet auf seine glänzenden Soireen, auf denen er sich im Grunde genommen doch nur ennuyirt, und wird in Zukunft nur seiner Tochter und deren Kinde leben! . . .

Der einzige Vorwurf, den man dem Verfasser des vorliegenden Stückes machen könnte, wäre der, dass er die Handlung seines Werkes etwas zu sehr in die Länge gezogen und dadurch die Gedrungenheit, die Plastik der Charactere ein wenig beeinträchtigt hat. Die Katastrophe würde sich bei knapperer Zusammenfassung der Handlung recht wohl am Schlusse des dritten Actes haben anbringen lassen, wodurch die Verwandlung des letzten Actes überflüssig geworden wäre und das Ganze an Einheitlichkeit und Unmittelbarkeit gewonnen hätte: die Verzögerung des Schlusses durch die erwähnte Act-Zerschneidung schädigt naturgemäss ein Interesse, das sich soeben wieder zu concentriren begonnen. Überhaupt sollten Verzögerungen in dem Abschlusse einer Hand-

lung unter jeder Bedingung vermieden werden: sie beeinflussen den Totaleindruck stets in ungünstiger Weise!

Der obige Einwurf soll uns indess nicht abhalten, dem Autor ein grosses, aussergewöhnliches Können zuzusprechen — ein Lob, das um so schwerer wiegt, als Olden zu den Jüngsten der dramatischen Muse gehört! Die Fabel des Werkes hält sich durchaus in den Grenzen der Möglichkeit, der künstlerischen Wahrscheinlichkeit; die Charactere zeugen von einer ungemein subtilen Beobachtung: sie sind, wo es nothwendig war, scharf und rücksichtslos, durchgängig aber mit einer peinlichen — fast zu peinlichen — Gewissenhaftigkeit gezeichnet und — selbst in ihren Idealgestalten (Gunther, Ilse, Schmidt) — mit einer grossen Fülle sthenischer Kraft begabt. Dem Dialoge lässt sich grosse Sauberkeit und zweckmässige Abtönung nachrühmen.

Apropos: Idealgestalten! Da hat sich in jüngster Zeit eine neue „Schule“ gebildet — „Realisten“ nennen sich die Herren Schüler — die von Idealgestalten nichts wissen will, die ihnen zu Leibe zieht, mit viel Geschrei und wenig Witz, die den sogenannten Idealgestalten jede Existenzberechtigung abspricht: aus dem einfachen Grunde, weil sie für grosse, erhabene Ideen und deren künstlerische Verkörperung keinen Sinn hat, weil jedes Streben nach höheren Zielen — die allerdings nicht mit geistiger und körperlicher Trägheit erreicht werden! — ihr abhold, unfassbar ist; weil sie sich am liebsten, wie eine bekannte Thierspecies, im Schlamme wälzt! Wir empfehlen den geehrten Herrschaften, sobald sie ihre Schule absolvirt, die Kenntnissnahme einer Olden'schen Idealgestalt: sie werden da zu ihrem Schrecken eine Fülle von Leben erblicken, die sie in ihrer Kläglichkeit noch nicht einmal geahnt! —

Die „Ilse“ ging unter grossem Beifalle über alle bedeutenderen Bühnen deutscher Zunge.

Die wilde Jagd.

Lustspiel in vier Aufzügen von Ludwig Fulda.

Die wilde Jagd des modernen Lebens von der Bühne herab schildern zu wollen, wird stets auf Hindernisse stossen, Hindernisse natürlicher Art. Auch Ludwig Fulda ist es nicht gelungen, das epische Naturell seines Vorwurfes zu meistern, auch sein Werk krankt an den Folgen einer etwas gewaltsamen Composition, einer gemachten Äusserlichkeit. Wir müssen es seinem Bankier Crusius, seiner Melanie Dalberg, seinem Dr. Weiprecht gutwillig glauben, dass sie sich an der wilden Jagd des Lebens betheiligen, wie der Verfasser behauptet: — wir sehen nichts, so gut wie nichts. Ein Dr. Barry tritt auf, Weltvergnügensreisender seines Zeichens: heute will er von Nizza gekommen sein, auf der Durchreise nach Budapest befindlich; morgen ist er in Zwischenstation von Petersburg nach Brüssel auf den Brettern authältig: er versichert uns das — wir müssen es auf Treu' und Glauben hinnehmen; denn gezeigt, bewiesen wird es uns nicht. Der alte Sanitätsrath Liebenau, der Repräsentant der Gegenströmung, spricht stets von der Beschaulichkeit seines privaten Lebens; kaum betreten wir indess (im letzten Acte) sein Haus, so müssen wir ihn — o arger Hohn! — schon Lügen strafen: von der gerühmten Behaglichkeit kaum eine Spur zu entdecken! Trotzdem, oder vielmehr gerade deswegen ist der letzte Act ideell der gelungenste; hier empfinden wir wenigstens unmittelbar die vielbesprochene Hetzjagd! Was dem Verfasser drei Acte hindurch trotz aller Anstrengung nicht gelungen ist, hat er hier — halb gegen seinen Willen -- erreicht: eine glaubhafte Darstellung des bewegten Lebens und Treibens der Zeitgenossen. — Übrigens täuscht sich Herr Sanitätsrath Liebenau, wenn er meint, dass das Leben vor fünfzig Jahren ein gemächlicheres, bequemerer gewesen sei wie das heutige;

dass es damals weniger Hast und Anstrengung gegeben habe — die Jagd nach dem Glücke ist heut' wie vor tausend und aber tausend Jahren genau dieselbe: der Unterschied zwischen dem Jetzt und Einst ruht nur in der äusseren Erscheinungsform. Gestrebt hat man stets — und wenn das Streben ein überzeugtes, ehrliches war, so dürfte auch schwer etwas dagegen einzuwenden sein!

Von den technischen Unzulänglichkeiten und der soeben angedeuteten Übertreibung der Idee absehend, können wir die künstlerische Ausführung des Werkes, die Characterisirung der Gestalten nur rühmend hervorheben; selten wurde uns im zeitgenössischen Lustspiele eine so kräftige, liebevolle Individualisirung der einzelnen Personen geboten! Der Bankier Crusius — ein Geschäftsmann von Kopf bis zu Fusse; die Melanie Dalberg, eine haltlos hin- und herschwankende Künstlerin, wie sie der Tag uns hundertmal darbietet; Herr Dr. Max Weiprecht: ein lebenswürdig- vornehmer Gelehrter, Sanitätsrath Liebenau: ein Reactionär voll sprudelnden Lebens! Schade, wie gesagt, dass die eigentliche, uns interessiren sollende Handlung des Stückes hinter den Coulissen spielt! Wir haben es nie genug bedauern können, dass gerade unsere begabtesten Dramatiker die äussere Form, den logischen Zusammenhang, für nichts erachten und sich so um ihre besten Wirkungen, um den lebendigen Eindruck ihrer Ideen und Ausführungen bringen. Wer hält das heutige Theaterpublicum noch für so naiv, dem Dichter auf das blossе Wort hin die Wahrheit seiner Angaben, die Stichhaltigkeit seiner künstlerischen Intentionen zu glauben? Weshalb schreibt Herr Doctor Weiprecht nicht vor unsern Augen an seinem grossen Werke? Sein berühmter College, Herr Doctor Faustus, ist ein selbstquälerischer, mystischer Grübler — wir sehen, wir empfinden das: bei

jedem Worte, möcht' ich sagen! Und warum liess uns Ludwig Fulda nicht die emsige, ruhelos eilende Thätigkeit des vielgeplagten Geschäftsmannes, des Bankiers Crusius, erblicken? Der Mann erzählt in Einem fort von seiner übermässigen Arbeit, von seinen unaufhörlichen Sorgen — ob es wahr ist, das wissen die Götter! Ich halte ihn für einen kleinen Renommisten. —

Die „wilde Jagd“ ging 1888 mit freundlichem Erfolge im „Berliner Theater“ — versteht sich: in Berlin!! — erstmalig in Scene. Den lebhaftesten Anklang fand (wie erklärlich) der letzte Act.

Post festum.

Lustspiel in einem Aufzug von Ernst Wichert.

Wenn es wahr ist, was unsere Lustspieldichter so oft behaupten: dass unsere Gelehrtenwelt an einer schier beängstigenden Zerstreutheit laborirt, so hätte das vorliegende Werkchen seine Existenzberechtigung — es persiflirt (wenn auch in äusserst lebenswürdiger Weise) das confuse Wesen des deutschen Akademikers.

Professor Walter Stern ist zum Balle des Generals a. D. von Oberberg geladen, dessen Tochter Frida er still-schüchtern verehrt. Die beiden jungen Leute sollen durch das obige Arrangement einander näher geführt werden, ist der Gedanke des Festgebers und seiner Frau; doch — bitt'rer Hohn! — statt geschäftig und guter Dinge zu werden, benimmt sich der Herr Professor wie ein rechter Tölpel, entwickelt ganz unglaubliche Manieren, giebt die confusesten Antworten, zerbricht ein halbes Dutzend Gläser, ruinirt alles, was in seinen Bereich kommt — und nimmt zum guten Ende noch einen fremden Überzieher mit auf den Weg. Dies vertauschte Kleidungsstück soll indess sein Glück be-

gründen: post festum in die Wohnung des Generals zurückgekehrt — er glaubt, seine Schlüssel dort liegen gelassen zu haben — wird er plötzlich (der Himmel weiss: warum gerade jetzt?) munter und zugänglich, erzählt seine Lebensgeschichte und bringt denn auch zum Schlusse (Nachts drei Uhr), durch den Genuss des vorgesetzten Weines und die Liebenswürdigkeit der Wirths von seiner Schüchternheit befreit, seine Werbung um Frida mit vieler Drolligkeit an. —

Als Entschuldigung für die etwas späte Aufgeräumtheit des Herrn Professors giebt der Verfasser die drückende Umgebung der Ballgesellschaft, der „fremden Gesichter“ an: -- wir können ihm dies Argument nun glauben oder nicht glauben! Gewiss mag eine gleichgültige Umgebung bei intensiveren Naturen eine gewisse kühle — meinetwegen auch: scheue — Zurückhaltung erzeugen; sie ist aber noch lange kein Grund, sich albern und täppisch zu benehmen! Ein Professor ist gewöhnlich ein gebildeter Mann, und ein solcher wird weder auf dem Katheder noch in Gesellschaft absolute Lächerlichkeiten begehen. — Wenn der Professor Walter Stern sich des Weiteren selbst als „stark behaftet mit dem Erbfehler der deutschen Professoren, der Zerstreutheit“ bezeichnet, so glauben wir ihm diese schöne Eigenschaft nun schon gar nicht; denn ein Mensch, der seine Fehler so genau kennt, wird nicht eine besondere Ehre darein setzen, sie beständig zu wiederholen. Schliesslich ist ein Akademiker doch kein Idiot, der ohne Sinn und Verstand sein Dasein verbringt! . . .

Ich sagte bereits: wenn es wahr ist, dass unsere Professoren so entsetzlich zerstreut sind — mir ist dieser „Erbfehler der deutschen Professoren“ bisher noch nicht aufgefallen, und ich glaube auch, dass der Autor ihn mehr aus der Lectüre der „Fliegenden Blätter“, denn aus dem Leben geschöpft hat!

Von der besagten, auch als Ausnahme-Erscheinung schwer glaublichen Figur abgesehen, können wir uns mit den künstlerischen Ausführungen des Verfassers im Allgemeinen einverstanden erklären: wenn er auch in der Characteristik der übrigen Personen des Stückes nichts Besonderes, Aussergewöhnliches geleistet hat, so ist doch das Wenige gut und gefällig gegeben. — Der Dialog zeichnet sich durch Frische und Lebendigkeit aus; er ist mit zahlreichen Bonmots und humoristischen Pointen durchsetzt. Durch das Ganze weht ein Geist des Frohsinns und der Laune, der seine Wirkung nie verfehlen wird: — warum das Werkchen just ein „Lustspiel“ werden musste? Als „Schwank“ würde es ganz köstlich sein!

„Post festum“ ging unter grossem Heiterkeitserfolge über sämtliche deutsche Bühnen.

Die Ehre.

Schauspiel in vier Acten von Hermann Sudermann.

Wenn ich das vorliegende Stück in diesen Blättern erwähne, obgleich es zur Hälfte im Berliner Dialecte geschrieben ist und somit als Localstück zu behandeln wäre, so geschieht das einzig deshalb, weil dasselbe einen Erfolg auf unsern Bühnen zu verzeichnen hatte, wie er seit langen Jahren keiner andern dramatischen Arbeit zu Theil geworden: einen Erfolg, der zu seinem künstlerischen und litterarischen Werthe in gar keinem Verhältnisse steht; — und weil ich damit zugleich den Beweis für meine spätere Behauptung erbringen werde, dass die Ursache der Misère unseres Theaterlebens nicht sowohl in der geringen dramatischen Begabung der zeitgenössischen Poeten, wie vielmehr in dem allgemeinen Verfall der primitivsten Culturelemente, des Menschen-

bewusstseins, der sittlichen Kraft, zu suchen ist, welcher jedes imposante, markige Emporschiessen menschlich-wahrer, menschlich-schöner Dichtung im Keime erstickt. Die Nomenklatur „Epigonenthum“ hat auch für unsere Zeit noch ihre Berechtigung, ihre verstärkte Berechtigung! — — Doch zur Sache!

Graf Trast, ein ehemaliger Offizier, den man vor Jahren schuldenhalber infam cassirt, kehrt — im fernen Asien durch rastlose Thätigkeit zum reichen Manne geworden — nach seiner deutschen Heimath, nach Berlin, zurück. Vor seiner Abreise hatte man ihm — als die bewusste Katastrophe unvermeidlich erschien — einen Revolver auf den Tisch gelegt. Statt sich indess, wie dies bei den Vertretern eines übertriebenen Ehrbegriffes üblich, der Mordwaffe zu bedienen, beschloss der junge Mann, seinem innern Drange folgend, ein neues, besseres Leben zu beginnen; die Strafe für seine Leichtsinnsthaten in der freiwilligen Verbannung aus dem Vaterlande suchend. Diese natürliche Sühne seines Fehles können wir nur billigen; was wir aber nicht billigen können, das ist die im Laufe der Jahre in seinem Innern herangereifte Idee, dass, weil es so viele Spielarten der „Ehre“ giebt, es überhaupt keine Ehre gäbe! Diese wunderliche Weisheit bringt Graf Trast bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit an. Als man ihn schliesslich fragt, was denn an Stelle des bisherigen Ehrbegriffes gesetzt werden solle, antwortet er mit vieler Würde: „Die Pflicht, junger Mann!“ — Ja, weiss denn Hermann Sudermann — pardon! Graf Trast — weiss er es denn nicht, dass von jeher schon in der treuen Erfüllung der Pflicht ein gut' Theil der persönlichen „Ehre“ gesucht und gefunden ward? Das ist doch sonderbar! Der Mann scheint in seinem lieben Asien der Krankheit der Ideenflucht anheimgefallen zu sein! . . Richtig, das ist's! Wir hören es ja im Ver-

laufe seiner wunderbaren Deductionen — die leider nur den einen Fehler haben, auf einer hirnerbraunten Sophistik zu basiren — dass er am Hofe eines tibetanischen Grossen deshalb für ehrlos erklärt wurde, weil er das ihm zur Verfügung gestellte Lieblingsweib seines Gastfreundes nicht — wie das dort Sitte — nach genommenem Bade gebraucht hatte. Das ist allerdings sehr komisch, und da Berlin ja bekanntlich in Tibet liegt und mit der asiatischen Culturstufe rechnen muss, so sind natürlich die Berliner — oder sagen wir in Übereinstimmung mit dem Autor umfassender: die deutschen Ehrbegriffe dumm, thöricht, brutal, haltlos — mit einem Worte: gänzlich überflüssig! . . Wer zweifelt noch an der Stichhaltigkeit der Sudermann'schen These? —

Das Unglück ist — um wieder ernst zu werden — dass der Verfasser des vorliegenden Stückes (denn „Kunstwerk“ kann man es beim besten Willen nicht nennen!) den natürlichen Begriff der Ehre überhaupt nie kennen gelernt, sonst würde er ganz ohne Zweifel die mannigfachen Ausläufer desselben nicht als Waffen für die Vernichtung des gesunden Stammes, sondern einzig als Beweisobjecte für die Verirrungen des „Kastengefühls“ verwandt haben. Eine solche Auffassung hätte dann ein zwar weniger pikantes, dafür aber um so gehaltvolleres Bühnenwerk ergeben. Doch Pikanterieen üben ja auf ein degenerirtes Geschlecht weit grösseren Reiz aus, als die ernsthaftesten Betrachtungen der Welt: davon hat man dem Verfasser jedenfalls auch schon erzählt! . .

Was die technische Ausführung des Stückes anbetrifft, so muss dieselbe gleichfalls als durchaus verfehlt bezeichnet werden. Das Herbeiziehen des Berliner Idioms in seiner ganzen Trivialität zur Erhöhung des Effectes erhellt zur Genüge das stümperhafte Können.

Nein, Herr Sudermann, zur Erreichung der höchsten tragischen oder komischen Wirkung bedürfen wir nicht einer bedauernswerthen Ausartung unserer schönen Muttersprache, dazu bedürfen wir nur der geistigen Erfassung und Durchdringung der höchsten Menschheitsideale, der absoluten Innerlichkeit der Ausführung! Das „Berlinisch“ Ihrer „Ehre“, Herr Sudermann, wirkt weder tragisch noch komisch — es wirkt einzig lächerlich, wie die ganze „Arbeit!“ — —

Wir würden zum Schlusse gern ein besänftigendes Wort anbringen — halten den persönlich-gereizten Ton bei kritischen Begutachtungen überhaupt nur in besonderen, aussergewöhnlichen Fällen für zulässig — die innere Frivolität der Sudermann'schen Ausführungen lässt ein solches indess bei aller sonstigen Geneigtheit dazu nicht in uns aufkommen.

Der Unterstaatssecretär.

Lustspiel in vier Aufzügen von Adolf Wilbrandt.

Das vorliegende Werk Adolf Wilbrandt's nannte sich ursprünglich „Marianne“; auf Ansuchen seines Freundes Lindau jedoch — der ein Schauspiel: „Mariannens Mutter“ geschrieben, welcher Umstand möglicherweise zu Verwechselungen oder schnöden Witzen hätte Anlass geben können — änderte der Verfasser den Titel seines Lustspieles in „Der Unterstaatssecretär“ um. Ich erwähne diese, an sich belanglose Thatsache, weil der eigentliche Träger der Handlung des obigen Werkes nicht Herr Helmuth von Stargard, der Unterstaatssecretär, ist, sondern ein Femininum: Fräulein Marianne, die Tochter des Obersten a. D. Felsing. — Diese lebenswürdige junge Dame hat sich — um irgend einen Lebenszweck zu besitzen: sie ist ja „schon“ vierund-

zwanzig Jahre alt! — der Schriftstellerei ergeben, und zwar der politischen Schriftstellerei. Wie ihr das möglich geworden? Durch den Verkehr mit ihrem Bruder Kurt, einem eifrigen Oppositionsmann, zu dem sie seit Jahren schon in den innigsten geistigen Beziehungen steht! Ihre journalistische Thätigkeit richtet sich denn auch hauptsächlich gegen die Personen des Regierungstisches, vor allem gegen den Unterstaatssecretär, Herrn von Stargard, den Neffen des Ministerpräsidenten, die „Seele der Reaction.“ In allen Tonarten wird er in ihren „Gesprächen“ (die sie unter dem Pseudonym: „Marius“ edirt) von ihr „heruntergeputzt.“ — Da will es der Zufall, dass sie mit diesem vielgehassten Unterstaatssecretär, ohne es zu ahnen, zusammentrifft. Herr von Stargard, ein jovialer, lebenslustiger Junggeselle, der seinen sommerlichen Urlaub zu einem Erholungsaufenthalte am Meeresstrande in irgend einem kleinen norddeutschen Seebade, verwandt, hat sich, um nicht behelligt zu werden, einen fremden Namen beigelegt: die kleine Welt des Badeortes kennt ihn nur als Herrn von Werben. Auch Marianne, die Nachbarin seiner Tante, der Baronin von Schwartau, die in der Nähe dieses Seebades ihren Wohnsitz hat — die Handlung spielt in einer mittleren Provinzstadt nahe der Küste — lernt ihn zunächst nur als Herrn von Werben kennen. Der alte Obrist, Mariannens Vater, der an dem interessanten Fremden Gefallen gefunden, öffnet ihm sein gastlich' Haus, die beiden jungen Leute (n. b. auch der Unterstaatssecretär steht noch in verhältnissmässig jugendlichem Alter) werden einander näher geführt und fühlen sich auch — in der geheimnissvollen Ahnung ihrer gegenseitigen, harmonischen Ergänzung — rasch zu einander hingezogen. Ihre Neigung äussert sich zunächst — wie dies bei einer derartigen Constellation nicht anders zu er-

warten — im wechselseitigen, natürlich erfolglosen, Widerstreben: sie kann es nicht begreifen, wie ein Mann ohne Politik manneswürdig bestehen kann — Herr von Stargard will begreiflicher Weise während der Dauer seinesurlaubes von Staatsgeschichten nichts wissen -- er findet es unschön, sich als Weib mit Kannegiesserei zu befassen. Beide haben Recht, und beide haben Unrecht; je nach Art der Auffassung! Ein Mann, der ja in seiner Person immer einen Theil des Staates repräsentirt, wird natürlich stets ein gewisses Interesse an der Verwaltung desselben besitzen — schliesslich aber kann er auch ohne directes oder indirectes Eingreifen in die Speichen des Staatsrades menschenwürdig existiren; ein Weib hinwiederum, das für die grossen Interessen ihres Vaterlandes sich begeistern kann, das ein Herz besitzt für das Schicksal ihres heimathlichen Bodens, wird stets verehrungswürdig sein — macht sie die Politik dagegen zum Gewerbe, zum Geschäft, so wird sie zum mindesten den sanften Schmelz der Weiblichkeit einbüssen; denn die Politika in ihrer Real-Gestalt sind rauhe, dornige Dinge! . . Da die beiden Leutchen das im Grunde ihrer Seele fühlen, so werden sie trotz ihrer scheinbaren Abneigung gegen einander immer wieder zusammengeführt: instinctiv will keiner dem andern Unrecht thun, will ihm und sich den weitesten Spielraum für die Entwicklung des Pro und Contra geben. Das öftere Beisammensein löst allmählich die Schlacken und Ecken der Charactere; der Unterstaatssecretair verliert nach und nach seine Empfindlichkeit — Marianne, in deren Herz sich die Liebe langsam einzuschleichen beginnt, beschliesst nach ehrlicher, reiflicher Überlegung, ihr „berufs“mässiges Schaffen für immer an die Wand zu hängen und in Zukunft nur den zwar bescheidenen, doch dafür um so wohlthuenderen Pflichten der Hausfrau zu leben. Diese

Wandlung berückt den Unterstaatssecretär, dem es der Reiz ihrer Gestalt und die Originalität ihres Characters längst schon angethan, nun vollends: in dem unabweisbaren Gefühle der beiderseitigen Zusammengehörigkeit bietet er Marianne — nachdem alle Missverständnisse und Heimlichkeiten zwischen ihnen gefallen — Herz und Hand. — —

Die Entwicklung dieser beiden Characteres, besonders aber des der Marianne, ist vom Dichter so glänzend durchgeführt, so menschlich-wahr und fesselnd wiedergegeben, dass sie fast das gesamte Interesse des Zuschauers absorbiert; neben ihr wird alles Übrige zur mehr oder minder belanglosen Episode. Aber auch da hat Adolf Wilbrandt sein grosses, imposantes Können gezeigt: trotz ihrer, für die eigentliche Handlung nebensächlichen Bedeutung wissen die Gestalten des Obersten Felsing, des biedern, herzenseinfachen alten Haudegens, der koketten Frau von Helldorf, die bis in ihre Fingerspitzen hinein von dem leichten, seichten Leben und Treiben der „eleganten“ hauptstädtischen Welt inficirt zu sein scheint, des Herrn von Wachsmuth, des geistlosen Geldmachers, der überall herumschnüffelt, um sich dann mit den aufgeschnappten Brocken zu brüsten — auch sie wissen noch die Theilnahme des Publikums in gewissem Grade zu erregen, zum mindesten, so lange sie sich auf der Bühne bewegen; denn sie sind mit einer entzückenden Beobachtung, mit geradezu wundervoller Plastik gezeichnet! . . Auch an ergötzlichen Zwischenspielen fehlt es nicht: da ist das brave, gute Röschen, das Pflgetöchterchen des Obersten, das — weil seine Liebe scheinbar nicht erwidert wird — Hals über Kopf in's Examen stürzt und in der Befangenheit seines Geistes natürlich glänzend durchfällt; der himmlisch zerstreute Kurt, den die Liebe zum Thoren macht; endlich die still-vornehme Baronin Schwartau, die sich einen

Leibarzt hält, um — ihn zu pflegen! Alles leicht und gefällig, aus dem Ganzen heraus, arrangirt: nichts Gezwungenes, Absichtliches, Verstimmendes!

Das Einzige, womit wir uns etwa nicht ganz einverstanden erklären könnten, weil es nicht recht in den Rahmen des Bildes passen will, wäre das sporadische Auftauchen ziemlich burschikoser Redensarten, die um so verwunderlicher wirken, als wir sie aus den bisherigen, auf das Feinste abgestimmten Arbeiten Wilbrandt's nicht gewohnt sind. Weshalb sie gerade in diesem Werke zur Erscheinung kommen? Wir können es, wie gesagt, nicht recht begreifen: jedenfalls wollte der Verfasser durch sie die einzelnen Personen individualer beleben — ein überflüssiges Beginnen, wenn man durch rein künstlerische Mittel seine Gestalten bis zu einer so gewaltigen Höhe emporgehoben!

Alles in allem, haben wir es hier mit der bedeutendsten Arbeit der letzten Lustren auf dem Gebiete des Lustspieles zu thun; sie kann sowohl vom litterarischen wie vom künstlerischen Standpunkte aus als nahezu vollendet bezeichnet werden. Vom litterarischen Standpunkte aus müssen wir ihr eine erfolgreich — wir meinen hier natürlich: logisch erfolgreich — durchgeführte Persiflage des absoluten Blaustrumpftums nachrühmen; vom künstlerischen Gesichtspunkte betrachtet, können wir — die obig erwähnten kleinen Versehen abgerechnet — die Genialität der psychologischen Ausarbeitung, der natürlichen Entwicklung der Charactere, die Geschlossenheit und Abtönung der Handlung nicht genug bewundern! — Der „Unterstaatssecretär“ ging denn auch mit grossem, nachhaltigem, unbestrittenem Erfolge über alle bedeutenderen deutschen Bühnen.

Hedda Gabler.

Schauspiel in vier Aufzügen von Henrik Ibsen.

Henrik Ibsen ist niemals ein Dramatiker gewesen, ein Dramatiker in des Wortes wahren, grossem Sinne: daran ändert die Thatsache, dass er manch' wirksame Scene, manch' respectable Gestalt geschaffen, nicht das Mindeste. Was ihn als Dramatiker unmöglich macht, ist seine naturalistische Weltanschauung, welche dem Menschen, da sie in ihm nichts weiter als ein Product der Natur und der ihn umgebenden Verhältnisse sieht, die Freiheit des Willens abspricht. Seine Personen handeln nicht nach eigener, freier Bestimmung, sie handeln unter dem Drucke, auf Befehl einer höheren, übersinnlichen, absoluten Macht, einer Macht, die stark an das orientalische „Fatum“ erinnert. Nun mag es ja für die Hörer eines philosophischen Collegs äusserst interessant sein, die Beeinflussung der menschlichen Creatur seitens der grossen, gewaltigen Mutter Natur, die Abhängigkeit des Individuums von äusseren und inneren Zuständen wissenschaftlich deducirt zu erhalten — damit ist indess die Berechtigung der Übertragung der dort gewonnenen Einsicht auf die weltbedeutenden Bretter noch keineswegs erwiesen. Das Drama kann — seinem innersten Elemente nach — nur eine Weltanschauung anerkennen: die idealistische, sittliche Weltanschauung, ohne welche alles theatralische Beginnen nur ein ekelhaftes Fratzenspiel, eine grauenhafte Hanswurstiade wäre. Das leuchtet ein! Sobald der Geist, die Suprematie des Willens, des absoluten Menschenthums, zu wirken aufhört, haben wir das Puppenspiel, die belanglose Farce! . . .

Man hat Henrik Ibsen einen grossen „Realisten“ — im Sinne seiner radotirenden Bewunderer gleichbedeutend mit: Wirklichkeitsphotographen — genannt; mit Unrecht! Wie er in seinem naturalistischen

Systeme — wenn wir uns so ausdrücken wollen — zu weit geht, wie er hier in Leugnung des Gottesfunken im Menschen, dem auch das Höchste nicht unerreichbar, zum Dämonismus, zum Geister- und Gespensterwesen gelangt, so musste er folgerichtig auch in der Wiedergabe der Erscheinungswelt einseitig, incorrect, mangelhaft werden: er schildert denn auch durchgängig nur die Nachtseiten des menschlichen Daseins; von seiner Sonnenseite scheint er nichts zu wissen! Und doch giebt es auch eine solche! Wer wollte das leugnen? — — Berührt nun schon der aus dieser einseitigen Anschauung entspringende Pessimismus nicht gerade angenehm, so steigert sich die Wirkung geradezu in's Triviale, Abstossende, Ekelerregende, je mehr Henrik Ibsen seinen Gestalten — wir erinnern hier, aus des Dichters jüngster Periode greifend, an Rebekka West (in „Rosmersholm“), an die „Frau vom Meere“ — transscendentale Dimensionen verleiht, je mehr er sie in's Metaphysische wachsen lässt! . . Auch Hedda Gabler, die Heldin seines neuesten Schauspieles, ist solch ein übersinnliches Geschöpf, von dem man nicht begreift, wie es in die menschliche Gesellschaft gekommen. Sie lebt — scheinbar; in Wahrheit weiss sie kaum, was sie spricht und thut: man kann dieses Leben höchstens ein Vegetieren nennen! Sie kränkt ihre alte Tante, Frl. Tesman, obschon ihr diese niemals etwas zu Leide gethan. Als man sie fragt, weshalb sie das gethan, beruft sie sich auf ein höheres Etwas, das in und über ihr wirkt, dem sie nicht ausweichen kann, das „über sie kommt, ehe sie sich dessen versieht, und dem sie dann Folge leisten muss“. Sie kann sich — auf Augenblicke zur Vernunft erwacht — diesen Zustand nicht erklären; wir — die Zuschauer — auch nicht! Wäre ihr Vater noch Säufer, Idiot, oder gewerbsmässiger Todtschläger gewesen: wir

könnten uns die Vererbungstheorie zu Nutze ziehen — aber nichts von alledem; General Gabler, Hedda's Erzeuger, steht in einem durchaus günstigen Lichte vor dem Bewusstsein des Zuschauers: es wird nirgends auch nur mit einer Silbe etwas Ungünstiges, Zweideutiges über ihn geäußert! . . . Des Weiteren bethätigt Hedda Gabler ihren „unerklärlichen“ Bosheitsdrang, indem sie — wiederum natürlich ohne jedes verständliche Motiv — den Seelenfrieden ihrer Institutsgenossin Thea, sowie die vermeintliche Existenzbedingung eines (angeblich sehr genialen) Herrn Eilert Lövborg zerstört. In scheusslichem Hohne reicht sie dem Letzteren nach vollbrachter That schliesslich selbst die Pistole, seinem Dasein „in Schönheit“ (d. h. in der Hedda'schen Auffassung: durch einen Schuss in die Schläfe, oder doch wenigstens in die Brust) ein Ende zu machen! Der thut natürlich aus purem Übermuthe das stricte Gegentheil und schiesst sich — in den Unterleib! . . . Hier fängt der Autor an, kindisch-abgeschmackt zu werden. — —

Da die Geschichte mit der Pistole ruchbar zu werden droht, Hedda aber — für ein solches Wesen merkwürdig genug! — den „Skandal“ über Alles hasst und fürchtet, so greift sie zu guterletzt (es giebt ja auch wohl kaum noch etwas zu zerstören!) selbst zur Mordwaffe und bringt sich um: natürlich „in Schönheit“, d. h. also durch einen Schuss in die Schläfe. Sonderbare Schönheitsbegriffe das! . . . Sie liebt den Selbstmord, die mysteriöse Hedda Gabler, sie hält ihn für etwas „Grosses“, etwas „freiwillig Muthiges, über das ein Schimmer fällt von unwillkürlicher Schönheit!“ Freilich will es den Zuschauer bedünken, als ob diese ihre letzte „That“ weniger den Stempel freiwilligen Muthes, als den erbärmlicher Feigheit trüge: denn sie bringt sich ja im Grunde genommen nur deshalb um, weil sie

sich um jeden Preis der Verantwortung ihrer Handlungsweise Lövborg gegenüber entziehen will — aber glücklicherweise ist die Hedda ja unzurechnungsfähig, und ihr ganzes Dasein somit nur eine lederne Komödie, die je schneller, desto besser zu Ende geht! . . .

Sehen wir nun zu, wie die anderen Personen seines Schauspieles dem berühmten „Grossmeister des Realismus“ gelungen sind: vielleicht findet sich da einige Lebenswahrheit, einige Lebensweisheit; — denn die Hedda Gabler, das sieht ein Kind, ist einzig und allein ein scheusslicher Kakodämon, der nie und nirgends existirt! . . Da hätten wir also zunächst Herrn Jörgen Tesman, den Gatten Hedda Gablers. Der Mann ist Privatdocent der Kulturgeschichte und soll demnächst zum Professor ernannt werden; müsste also von Rechtswegen ein sehr verständiger Mensch sein: im Verkehr mit seiner Frau und seinen Bekannten jedoch benimmt sich der Herr Professor in spe wie ein rechter Laffe, schnattert wie ein altes Weib, mischt sich in alle möglichen Angelegenheiten, zerbricht sich mit Vorliebe über Dinge den Kopf, die ihn nichts angehen, hüpf und springt dann wieder wie ein junger Fant, weiss eigentlich nie, was er will und wo er hingehört . . . und dient einem jeden als Zielscheibe des Spottes. Von Lebenswahrheit dürfte hier also kaum die Rede sein! . . Dann die kleine Frau Thea Elvsted, die ihrem Gatten durchgebrannt ist, weil sie ohne ihre heimliche Liebe, Herrn Eilert Lövborg, den Hauslehrer ihrer Stiefkinder, der es plötzlich für gut befunden, das heimathliche Städtchen zu verlassen, nicht länger leben kann und will! Sie hat Herrn Eilert, der einst ein wüster Bursche gewesen, zum soliden Manne umgewandelt: durch ihre jahrelange sorgsame Pflege und liebevolle Bemutterung ward es ihm ermöglicht, dahin zu gelangen, wo er beim Aufgange des Vorhanges

steht: in der Vorhalle unvergänglichen Ruhmes! Zum Danke dafür wird der „geniale Mann“ bei einem ganz geringfügigen Anlasse grob und boshaft gegen sie, stürzt — ihr zum Hohne — in sein ehemaliges Lotterleben zurück und will schliesslich nichts mehr von ihr wissen. Das fällt mit Bergesschwere auf ihr Gemüth; in der Verzweiflung ihres Herzens stürzt sie hinaus, um sich — — einen Act später bei ihrer Freundin wieder einzufinden! Sie hört dann dort, dass ihr Geliebter im Sterben liege, dass eine Rettung seines Lebens absolut undenkbar sei — sie will auch im ersten Augenblicke zu ihm hin; nachdem sie sich den Fall indess gehörig überlegt, verzichtet sie auf alle weiteren Umstände und lässt den Herzenseinzigen — in aller Gemüthsruhe sterben! . . Diese Schilderung besonders naturwahr zu finden, hab' ich wirklich nicht den Muth!!! — Doch die Probe auf's Exempel: die am Bedeutendsten gedachte Gestalt, den „genialen Mann“, Herrn Eilert Lövborg her! Der Mann hat — so versichern seine Freunde wenigstens — ein geradezu phänomenales Werk geschrieben: „Über die Kulturmächte und den Kulturgang der Zukunft.“ Hu, ist das interessant! Also vorwärts, Herr Eilert, ein Weniges von den Ideen dieses grandiosen Werkes herausgerückt; denn wir möchten doch gern Ihre Genialität bewundern und haben als Zuschauer obendrein ein gutes Recht daran, wenn anders wir Ihr Genie ernst nehmen sollen! . . Ja, da hapert's! Wir erfahren nicht ein Sterbenswörtchen von den Ausführungen des epochalen Buches: Herr Eilert schreibt eben nur für seine intimsten Freunde und liest ausschliesslich hinter den Coulissen vor! . . . Ausser seiner versteckten Genialität besitzt Herr Eilert Lövborg übrigens noch andere böse Eigenschaften, die ihn als absolute Real-Gestalt — also als vernunftbegabten Durchschnittsmenschen — schwerlich aufkommen lassen. So nimmt

er die rührende Herzenseinfalt seiner kleinen Freundin Thea, deren Wesen er doch seit langen Jahren kennt, für heimtückische Bosheit, für eitel Niedertracht, wird ordinär und gehässig; bricht mit seinen mühsam erworbenen Grundsätzen, als ob das Leben ein Kinderspiel wäre, das man beliebig von neuem anfangen kann; prügelt ohne jede Ursache wohlmeinende Polizisten und bringt sich endlich — eines verloren gegangenen Manuscriptes wegen, das sich ja schliesslich immer wieder ersetzen lässt — wie ein rechter Narr um's Leben!!... Ich glaube, dass man auch hier selbst bei eifriger Forschung recht herzlich wenig Lebensbeobachtung entdecken können wird! — — Die einzig lebenswahre und obendrein entzückend ausgeführte Gestalt der „Hedda Gabler“ ist zweifelsohne Fräulein Julie Tesman, die Tante des Dozenten; — das scheint der Verfasser auch gefühlt zu haben: denn er schob sie mildiglich in den Hintergrund! Sie passt wirklich nicht in diese Gesellschaft! !

Wie wir sehen, ist die künstlerische Ausbeute des vorliegenden Werkes so ziemlich gleich Null — leider! Denn es macht uns nicht eben glücklich, nur immer Mängel und Fehler zu constatiren! Wir können obendrein nicht einmal als Trost für dieses Unglück mit besonderer Genugthuung auf die früheren Werke Ibsen's hinweisen; denn auch deren dramatischer Werth ist nicht bedeutend genug, sie preisend zu bedenken! — Immerhin darf Henrik Ibsen mit gutem Rechte den Titel eines Dichters — wennschon nicht den des Dramatikers — beanspruchen: es geht durch die meisten seiner Werke ein imposanter, markiger Zug, der das Dichterische in ihm ausmacht, ein Streben nach Freiheit und Licht, nach Formen, welche die höchste Entfaltung des menschlichen Geistes ermöglichen. Dies Ringen und Streben — oft unklar und unbewusst —

gelangt in seinem „Brand“, einem „dramatischen Gedichte“, wie er das Opus nennt, zum reinsten und gewaltigsten Ausdrucke: dies Werk allein würde ihm den Namen eines Dichters sichern! Nur freilich ist weder „Brand“ noch sonst eine seiner übrigen Problem-Dichtungen ein Drama, ein Bühnenwerk: eben weil die Natur des Bühnenspiels allem Problematischen, Abrupten, Räthselhaften feindlich gegenübersteht! Ein Theater ist kein Hörsaal, kein einsam Kämmerlein, in welchem man den Worten, den Ideen, den Speculationen eines „weisen Mannes“ in andachtsvoller Musse, in ungestörter Ruhe lauschen, ihnen nachgrübeln, sie zu ergründen suchen kann, wo man nöthigen Falles Interpellationen anbringt; ohne allgemein-verständliches Motiv, ohne individuelles, absolutes Leben, ohne greifbare Gegensätze, ohne Klarheit und Geschlossenheit der Handlung, ohne höhere menschliche Nothwendigkeit hier kein tragisches Spiel, kein menschlich ergreifender Vorgang — alles dies aber lässt sich mit den Abstractionen des Problems, philosophischer Theorien schwer oder überhaupt nicht vereinigen! . . . Und nun erst die Absurditäten nordischer Nebelromantik, mystischer Geheimnisskrämerei, die Ibsen seit einiger Zeit wieder cultivirt! !

Da ist es denn freilich nicht zu verwundern, wenn die letzten Erzeugnisse des alten Norwegers mit staunendem Kopfschütteln, ironischem Lächeln, bitterem Hohne aufgenommen wurden! Auch die „Hedda Gabler“ entging diesem Schicksale nicht; man warf sie rasch zu den Todten. Die einzige Bühne, an welcher sie einen — allerdings nur scheinbaren — Erfolg erlebte, war die des Lessing-Theaters (o arger Hohn!) zu Berlin, woselbst sie am 10. Februar 1891 zum ersten Male in Scene ging. Den Erfolg dieser Premiere bedingte dreierlei: zunächst die Anwesenheit des Ver-

fassers, der von seinem Wohnsitze München herbeige-
eilt war, und dem man — da er überdies Ausländer —
zum mindesten Höflichkeit zu schulden glaubte, sodann
die überaus sorgfältige, wirklich liebevolle Darstellung
der Titelpartie seitens Frl. Anna Haverland (dass
sich eine so genial veranlagte Künstlerin mit der
gleichen Caricaturen herumquälen muss!) und — las
not least — die rabiate Propaganda, der rücksichtslose
Ansturm einer wüthenden Ibsen-Gemeinde! Trotz dieses
— äusserlich natürlich ebenso rauschenden wie inner-
lich hohlen — Beifalles der Erstaufführung jedoch
konnte sich das Werk nicht lange auf dem Spielplane
erhalten; es verschwand — in Berlin wie anderwärts —
schon nach wenigen Wiederholungen von der Bildfläche.
Requiescat in pace!

Die Früchte der Bildung.

Lustspiel in vier Aufzügen von Leo Grafen Tolstoi.

In seiner vorliegenden Arbeit will der Verfasser
das geisseln, was er die Früchte der Bildung nennt:
den spiritistischen Schwindel, die Bakterienriecherei,
die immer weiter um sich greifende Form- und Würde-
losigkeit der sogenannten „guten Gesellschaft.“ — Was
den ersten Punkt anbelangt, so können wir uns mit
der Ironie des Verfassers durchaus einverstanden er-
klären, der Humbug der Herren „Spiritisten“ verdient
thatsächlich eine energische Zurechtweisung. Etwas
anderes ist es — unserer Meinung nach — jedoch mit
der Persiflage der Bacteriologie; die Bemühungen
der neuesten Medicinalforschung haben doch wohl zu
ernste Thatsachen an's Licht gefördert, als dass sich
darüber so unbedingt spotten liesse. Immerhin kann
man auch hier die Übertreibung des Guten, das Über-

mass der Besorgniss als Urmotiv acceptiren. — Blicke somit noch die Form- und Würdelosigkeit der „guten Gesellschaft.“ Da möchten wir uns allerdings erlauben, dem Verfasser ganz entschieden zu widersprechen! Mag sein, dass jene schalen, langweiligen, widerlichen Kreise, die er uns in seinem vorliegenden Werke vorführt, in Russland „gute Gesellschaft“ genannt werden; bei uns würde man sie nicht so nennen — wir würden sie mit einem anderen Namen, dem des patzigen, hohlen, aufgedunsenen Parvenuthums belegen, und das mit Recht! Unsere „gute Gesellschaft“ besteht, Gott sei Dank, noch nicht aus trostlosen Schwachköpfen, keifenden Xanthippen, gassenjungenhaften Jungfrauen, albernen Gecken u. s. w. u. s. w. Und wenn unsere Tagespresse uns dennoch weismachen will, dass die Schilderung jener Gesellschaft sich — im Sinne des Verfassers — auch auf unsere socialen Verhältnisse anwenden lasse, so beweist sie damit nur, dass sie unsere „gute“ Gesellschaft eben nicht kennt!

Analog diesen Ausführungen sind die von Tolstoi gegeisselten Zeitsünden denn auch nicht Früchte der Bildung, sondern Producte einer beklagenswerthen Halbbildung, einer verstandesarmen, rohen Unbildung!

Betrachten wir nun die künstlerische Ausführung des vorstehenden Werkes, so können wir zunächst eine gewisse gelungene Beobachtung von Menschen und Zuständen nicht leugnen: wenn das Ganze auch den Stempel einer exotischen Cultur trägt, so lassen sich doch einzelne Züge, hin und wieder ein Typus in das Allgemein-Menschliche übertragen. Damit wäre also die Kenntnissnahme dieses jüngsten Erzeugnisses des Einsiedlers von Jasnaja Poljana seitens weiterer Kreise begründet. — Anders fällt jedoch das Urtheil aus, wenn man von der dramatischen, der theatra-

lischen Existenzberechtigung der „Früchte der Bildung“ spricht: hier werden wir dem Werke das Daseinsrecht wohl oder übel aberkennen müssen!

In dramatischer Hinsicht fehlt vor allem die Geschlossenheit der Form, der harmonische Ausklang der Idee. — Es tritt in dem Werke ein „Gedankenleser“ auf, dessen Gebahren der Verfasser uns — wenn auch nicht mit dürren Worten — als schwindelhaft bezeichnet . . . er findet einen äusserst vorsichtig versteckten Löffel auf: mit keinem Worte jedoch verräth uns Tolstoi, wie ihm das möglich geworden? Sollte der Mann am Ende doch im Besitze höherer Magie sein? — Des Weiteren behauptet der Herr Professor Krugoswetlow, dass der sogenannte „Spiritismus“ unter gewissen Vorbedingungen eine durchaus natürliche Erscheinung sei; er beweist das scheinbar in endlosen Definitionen — wiederum bleibt uns der Verfasser den Gegenbeweis schuldig: es erhebt sich keine einzige Stimme, die den theoretisirenden Herrn Professor in kurzen, klaren Worten abfertigt! Nun mag sich ja dieser und jener Zuschauer den Gegenbeweis selber construiren können, damit ist der Autor indess noch keineswegs entlastet: es möchten eben alle wissen, was an dieser Sache ist! Der scheinbare Gegenbeweis der schalkhaften Tanja kann schon darum nicht als allgemein-gültig angesehen werden, weil er den Herrn Professor, der uns vom Verfasser als durchaus vernünftiger Mensch, als wissenschaftlich strebender Gelehrter vorgeführt wird, auch nicht einen Augenblick in seiner Meinung beirrt. Und der Mann ist noch dazu — so behauptet Tolstoi wenigstens — eine „europäische Berühmtheit“! . . . Auch bezüglich der Bacterien-Witterung der „gnädigen Frau“ ist der Verfasser uns den Gegenbeweis schuldig geblieben. Und der wäre ihm doch so leicht geworden! Es läuft nämlich

in jedem der vier Acte ein Arzt auf der Bühne herum — hätte der nicht (wenn auch nur des Privatvergnügens halber) die vollkommene Harmlosigkeit der „verdächtigen“ Bauern in sanitärer Hinsicht feststellen können? Das würde Tolstoi doch wahrlich nichts gekostet haben! Und der Zuschauer wäre beruhigt worden! . . . Am Ende kriegen die Swesdinzews nun doch noch die Diphtheritis in's Haus!! — Des Weiteren hätte der Verfasser als Gegenstück zu seiner öden, verderbten „Gesellschaft“ die Herzensreinheit, den Seelenfrieden der „niederen Klassen“ mehr hervorheben sollen. Doch das mag ihm in Hinblick auf die allgemeinen russischen Zustände wohl nicht gut möglich gewesen sein!

Nicht genug zu rügen wäre ferner, dass Tolstoi — von dem einzigen Professor abgesehen — nirgends eine tiefere, ja auch nur einigermaßen erläuternde Characterisirung seiner Personen versucht hat: warum sie alle so und gerade so handeln, wie sie vor unseren Augen thun, das weiss Apoll! Die Russen sind doch nicht alle vegetirende Narren; irgend ein — natürliches oder anezogenes — Motiv bewegt doch auch sie?! . . . Doch freilich, wie soll ein Autor zu einer Characteristik, zu einer künstlerischen Interpretation gelangen, wenn er an drei Dutzend „handelnder“ Personen über die Bühne jagt, in wirrem, den Zuschauer nur beängstigenden Durcheinander! Da muss natürlich jeder seinen Schnabel aufsperrn, seine Meinung über dies und jenes abgeben, um das er gar nicht gefragt worden ist, weglaufen, wiederkommen, von neuem erzählen — und über all' dem Rennen, Hetzen und Plappern wird nichts gethan!

Apropos: „gethan!“ Da kommen wir auf den theatralisch-technischen Standpunct! Gethan wird natürlich in dem Stücke auch nicht viel, so gut wie

nichts — wie sollte das unter derartigen Bedingungen auch anders möglich sein? . . Da sind Bauern vom Gute Swesdinzew's gekommen, die einen Kaufvertrag mit dem Herrn abschliessen möchten. Der Herr lehnt ab — da greift man zur List und überrumpelt ihn bei Gelegenheit seiner spiritistischen Sitzung. Voilà tout! Und darum vier Acte? ! — Ein grober technischer Verstoss war es ferner, dem Zuschauer die Intrigue der Tanja, den komischen Knalleffect im Voraus zu erzählen: da musste ja die Wirkung in der Hauptsache verloren gehen! . . Wir sind keine Freunde technischer Geheimnisskrämerei, unbedingten „Effectes“; bei einem Stücke aber, das auf so schwachen Füßen steht, wie das vorliegende, hätte man doppelt vorsichtig sein müssen! — Zum Schlusse vermissen wir die geschickte Abrundung der einzelnen Scenen und Acte — doch wozu auf Kleinigkeiten eingehen, da der ganze Wurf missrathen? Das hiesse ja, unnütz Zeit verlieren! — —

Wenn wir uns in diesen Blättern auch mit einigen Erzeugnissen fremdländischer Dichtung beschäftigt, so geschah das hauptsächlich deshalb, weil die deutsche kritische Presse — in Sonderheit die der Reichshauptstadt — seit einigen Jahren das Lob des Auslandes in oft geradezu unerhörter Weise trommelt. Ich bestreite nicht, dass unsere zeitgenössische dramatische Dichtung durchschnittlich unbedeutend ist; so viel indess wie das Ausland leistet, leistet der deutsche Dramatiker auch! Er mag in der Form hin und wieder nachstehen — qualitativ sind seine Gaben zum mindesten gleichwerthig mit denen seiner östlichen, westlichen, nördlichen oder südlichen Nachbarn! Das zu erkennen, bedarf's keines Chauvinismus', keines sonderlichen Patriotismus!

Wir haben nicht das Geringste dagegen, hervorragende ausländische Dichtungen auf unseren Bühnen

zur Darstellung zu bringen — aber das ist es eben, hervorragend müssen sie sein! Für Trivialitäten, für Lappalien danken wir ergebenst — trotz Bismarck's und Moltke's und unserer Errungenschaften!

Doch kehren wir wieder zum Ernste zurück! . . Als Lese-Drama mögen die sogen. „Früchte der Bildung“ ja ganz annehmbar sein, weil man da Zeit hat, sich in die neuen, ungewohnten Verhältnisse nach Lust und Behagen einzuleben, das Mangelhafte abzustossen, das Interessante, Gelungene in Ruhe zu verarbeiten, Gedanken fortzuspinnen etc. etc. — als Bühnenwerk jedoch ist das Tolstoi'sche Lustspiel (wie wir bereits zur Genüge ansehen) in jeder Hinsicht unhaltbar. Wenn der Verfasser seinen Vorwurf episch behandelt hätte, das Ausland wäre zweifelsohne um ein neues, hoch interessantes und bedeutsames Culturbild des heiligen Russland bereichert worden; doch es hat nicht sollen sein — und wir bescheiden uns, nachdem wir unsere Meinung geäußert, in Frieden!

Die „Früchte der Bildung“ gingen bei Gelegenheit einer Wohlthätigkeits-Matinee am 8. Februar 1891 im Berliner „Residenz-Theater“ erstmalig in Scene, ohne jedoch besonderen Anklang zu finden.

Die Philosophin.

Lustspiel in einem Acte von Friedrich Roeber.

Hermione, die schöne Tochter des reichen Kroton, hat sich der Philosophie ergeben. Tag und Nacht den Geheimnissen ihrer Wissenschaft nachgehend, hat sie für das zärtliche Liebeswerben des trefflichen Chrysippos — obschon sich ihr Herz im Stillen zu ihm hingezogen fühlt — kein Verständniss; oder will es doch wenigstens nicht haben:

„Ich will von Liebe nichts! Lieb' ist ein Gift,
„Das die Vernunft uns raubt — —“

erklärt sie mit vieler Beharrlichkeit. — Die Ankunft eines „grossen Philosophen“, wie er sich selber nennt, eines gewissen Parmenio, verspricht ihrem schrullenhaften Lebenswandel weitere Nahrung zuzuführen. Leider jedoch — oder vielmehr zu ihrem grossen Glücke — entpuppt sich der „grosse Denker“ sehr bald als eitler Narr und gedankenloser Schwätzer. Trotz seiner ungeheuern Prätension gelingt es ihm nicht, eine an ihn gerichtete Frage philosophischen Gehaltes — die Frage nach dem Ursprunge der Dinge, des Weltenalls — auch nur annähernd zu beantworten. In cynischer Frechheit sucht er sich seiner Aufgabe dadurch zu entledigen, dass er die eigene Dummheit als Universalagens ausgiebt. Hermione, durch seine Exclamationen auf das Tödlichste erschreckt, in ihrem heiligsten Empfinden auf das Tiefste verletzt, wirft mit raschem Entschlusse — wenn auch nicht ohne momentanen Schmerz — ihr „philosophisches Gewand“ zu Boden und eilt in die Arme ihres treuen Chrysippos. —

Die Composition des vorliegenden Werkchens kann als durchaus gelungen bezeichnet werden: das rein menschliche Element ist vom Verfasser mit vielem Geschicke in den Vordergrund geschoben, alle Abstraction, jede graue Theorie durch individuelle Belebung, durch organische Verwebung mit den einzelnen Characteren in die künstlerische Interessensphäre erhoben worden. Der das ganze Werk durchziehende lebenswürdige Humor, die Plastik der Hauptpersonen, die Feinheit und Schärfe der Beobachtung, der gefällige Bau der Handlung stellen die „Philosophin“ auf eine hohe künstlerische Stufe, sodass wir diese neueste Gabe Friedrich Roeber's nur freudig begrüßen können.

Der Einacter ging bisher mit grossem Erfolge über

die Bretter des Königlichen Schauspielhauses zu Berlin, der Stadttheater zu Leipzig, Elberfeld und Düsseldorf.

Satisfaction.

Schauspiel in vier Aufzügen von Alexander Baron von Roberts.

Der Professor Werner Voltz wird eines Abends auf der Strasse von einem jungen Flegel, der zufällig Corpsstudent ist, mit Absicht angerempelt; — er setzt den unverschämten Burschen unter gebührender Zurechtweisung auf das Strassenpflaster: das ist sein Recht, das wird ihm niemand nehmen! Am nächsten Morgen erscheint der Kartellträger des Gezüchtigten mit einer Forderung in der Wohnung des Professors. Werner, der dem Zweikampfe als subjectiver Genugthuung im Principe nicht abgeneigt ist, geht zunächst auf das Ansuchen des lümmelhaften Musensohnes ein; lehnt jedoch jegliche „Satisfaction“ ab, sobald er erfährt, dass derselbe seine Forderung auf Pistolen stellt: die Sache also einen willkürlichen, gänzlich unberechenbaren Ausgang nehmen soll! Wiederum sind wir mit ihm einverstanden: wegen einer Kleinigkeit, und noch dazu einer so lächerlichen Kleinigkeit wegen fordert man das Schicksal nicht gleich tollkühn in die Schranken, knallt man sich nicht mir nichts dir nichts nieder. Das hiesse denn doch das Leben entwerthen! Ganz besonders aber reagirt man auf ein derartiges Ansinnen dann unter keiner Bedingung, wenn man — wie Professor Voltz — eine alte, alleinstehende Mutter und eine junge Gattin, die man erst vor kurzem dem elterlichen Hause entführt und damit zugleich entfremdet, zu ernähren hat. — Je mehr wir nun unsere Sympathie dem vernünftigen Herrn Professor entgegen-

bringen, um so peinlicher muss uns das Gebahren seiner Frau Gemahlin berühren, deren „blaues Blut“, deren Soldatenursprung es angeblich mit Naturnothwendigkeit verlangen, dass ihr Mann sich um jeden Preis mit seinen Widersachern schlägt: wäre es auch nur, um den Verdacht der „Feigheit“ von sich abzuwehren! Sie spricht diesen Wunsch zwar nicht offen und ehrlich aus, um so beredter aber ist ihre stumme, versteckte und doch so deutliche Aufforderung dazu! Ihr im Laufe der Handlung sich bis zur Unverständlichkeit, bis zur Unschönheit steigerndes Benehmen muss uns um so mehr befremden, als sie in angeblich glücklichster Ehe mit Werner lebt — der Verfasser wenigstens betont das des öftern! Wir fragen uns da kopfschüttelnd: ist es denn möglich, psychologisch möglich, dass eine Frau, die ihren Mann wahrhaft liebt, diesen in ungewisse Duelle, in den voraussichtlichen Tod jagt, einzig um eines hohlen, inhaltsleeren Phantomes willen? nur darum, weil sie „blaues Blut“ besitzt, weil sie ein Soldatenkind ist? Es wird da eine starke Zumuthung an die Gutwilligkeit der Zuhörer gestellt!

Zum Überflusse will es das Unglück noch, dass Elly — so heisst das liebe Kind — von ihrem, sich wieder mit ihr aussöhnenden Vater in ihren zum mindesten verschrobenen, überreizten Anschauungen und Gefühlsäusserungen bestärkt, ja geradezu ermuntert wird — von einem Manne, dessen halsstarrige, gedankenlose Hartnäckigkeit hinsichtlich der Auffassung des überlieferten Ehrencodex' geradezu zur plebejischen Verstocktheit wird. Ein edler Character, ein echter, wahrer Aristokrat wird stets gern der besseren Einsicht weichen, sich ihr fügen, selbst wenn dies für ihn mit Schmerzen verbunden sein sollte; — dieser Generalleutenant von Witterstedt aber — der stets mit seinem „blauen Blute“, seiner „loyalen, altpreussischen Ge-

sinnung“ renommirt — verzichtet erbozt auf jede weitere Gemeinschaft mit seinen Standesgenossen in dem Augenblicke, da er erfährt, dass das militärische Ehrengericht sich für die Handlungsweise des Malers und Reservelieutenants Werner Voltz dem pöbelhaften Studenten gegenüber erklärt! Seine Tochter, die sich pflichtvergessen von ihrem Manne in dessen schwerster Stunde entfernte, nennt er eine Ausreisserin und klirrt dabei mit dem „angestammten Pflichtgeföhle“, er selbst aber begehrt in heissem Grimme seine Demission — und wird damit indirect, doch gleichwerthig zum Deserteur — blos weil ein Consilium unbefangener, kritisch wägender Männer den Geboten der Vernunft und der Sitte gefolgt, ein Urtheil gefällt, das die öffentliche Meinung längst schon vollzogen hatte! Nennt Excellenz von Witterstedt das logisch, consequent? Die öffentliche Meinung dürfte ihr auch dann wieder Unrecht geben!

Das Schlimmste aber ist, dass der unablässig schürende Einfluss seiner Frau den sonst so vernünftigen Professor Voltz schliesslich doch zur Thorheit, zum Abfalle von seiner gesunden Überzeugung verführt: in halber Raserei zuerst, dann später mit vollem Bewusstsein geht er mit einem blasirten „Aristokraten“ ein Duell auf Tod und Leben ein — einer unbedeutenden, durch und in sich selbst begründeten Differenz wegen! Dass er mit einer leichten Verwundung davonkommt, kann den Zuschauer nur unangenehm berühren: ein solcher Frevel an den heiligsten Satzungen der Menschlichkeit, wie er von Werner doch schliesslich mit klarer Überlegung vollführt wird, konnte nur durch einen tragischen Ausgang gesühnt werden! Anstatt wieder „glücklich“ zu werden, statt des etwas conventionellen Schlusses eines unverdient wiedergefundenen Hausfriedens hätte Herr Werner Voltz seine unverantwortliche Tollkühnheit, seinen grenzenlosen Leichtsinn

mit seinem Blute, seinem Leben bezahlen müssen: das wäre hier menschlich schön, das wäre poetische Gerechtigkeit gewesen! —

Ich könnte noch mehr Unvollkommenheiten der Ausführung hier zur Sprache bringen — so z. B. die Unklarheit des Publikums über die Motive des ziemlich zweideutigen Verhaltens Elly's ihrem Vetter gegenüber; das unbegreiflich lange Verweilen des unverschämten Dieners u. s. w. — doch habe ich mit den obigen Ausstellungen die entscheidenden Momente gegen eine dauernde Lebensfähigkeit des Werkes erschöpft.

Die vorgebrachten Mängel und Unzulänglichkeiten schienen denn auch von dem Publikum des Lessing-Theaters empfunden worden zu sein: trotz des schönen Gelingens der Premiere liess die Theilnahme an der „Satisfaction“ bald nach, sodass das Stück schon nach kurzer Frist vom Repertoire abgesetzt werden musste.

Eine prächtige Figur jedoch besitzt das Werk, um derentwillen allein ein Versuch der Aufführung hätte gemacht werden müssen: die der alten Mutter Voltz. Nicht eben häufig sahen wir in den letzten Arbeiten unserer zeitgenössischen Dramatiker eine so plastische, in ihrem Milieu so entzückend wiedergegebene Gestalt! Da ist jedes Wort, jede Miene, jeder Schritt wahr empfunden und lebensvoll dargebracht: eine Kleinbürgerin vom Scheitel bis zur Sohle, engbrüstig, beschränkt und rabiät, wie die Sphäre, die sie gross gezogen — ein Bild, das nicht so leicht sich dem Gedächtnisse des Zuschauers entwinden wird!

Auch die Gestalt des Professors ist im grossen Ganzen gut angeschaut und geschickt wiedergegeben.

So dürfen wir uns denn der Hoffnung hingeben,

dass der Verfasser, dessen Erstlingsdrama das vorstehende Werk ist, nach erlangter schärferer Selbstkritik uns noch manches Tüchtige und Rühmenswerthe von der Bühne herab darbieten wird.

II.

„Volksbühne“ und „Volksschauspiel.“

Die Schaubühne war zu allen Zeiten ein demokratisches Institut, durch die Bedürfnisse des Volkes hervorgerufen, von ihm unterhalten, von ihm beherrscht. Der Ausdruck: „Volksbühne“ (und damit zugleich: „Volksschauspiel“) erscheint somit eine überflüssige Reduplication. Nichts desto weniger besitzt diese tautologische Benennung der populärsten Institution seit einiger Zeit eine gewisse Berechtigung. Konnte in früheren Jahrhunderten, da man dem Volke in seiner Allgemeinheit eine directe Betheiligung an der Regierung des Staates, der Leitung des Gemeinwesens, der Beherrschung seiner selbst nicht zugestand, eine freie Entäusserung des Individuums — der rücksichtslose Ausdruck des persönlichen Behagens, des persönlichen Missfallens einer socialen Einrichtung, einer beabsichtigten Action, eines bestimmten öffentlichen Characters — nur in den Räumen des Theaters stattfinden, welches ja vorzugsweise das zeitgenössische Leben widerspiegelte, so musste mit dem Eintritte einer freieren Verfassung naturgemäss ein Theil seines Reizes verloren gehen. Der Mann des Volkes, der zur Erlösung seines innern Menschen nun nicht mehr durchaus der Schaubühne bedurfte, der jetzt tagtäglich seine politischen, seine socialen Ansichten und Meinungen auf dem vereinfachteren und zugleich intensiveren Wege der Presse, der öffentlichen Versammlungen und Parteisitzungen zur Geltung bringen konnte, zum Aus-

drucke gebracht sah, betrachtete das Theater von diesem Zeitpunkte an nur noch als gelegentliche Vergnügungs-Anstalt. Rechnen wir dazu die stetige Vertheuerung des Existenzunterhaltes und die damit verbundene Erhöhung der Eintrittspreise zu den öffentlichen Schaustellungen, so können wir es wohl begreifen, dass das Theater mehr und mehr aufhören musste, Volksinstitut in des Wortes echtestem Sinne zu sein, dass sein Besuch allmählich das Privileg der gesellschaftlich bevorzugten Klassen wurde. Damit wieder im Zusammenhange steht die allmähliche Verflachung und Verödung der dramatischen Production, deren höchste Blüthe nur in der naiven, lauteren Volksseele zur Entfaltung gelangen konnte: es ist nichts natürlicher, als dass die durch die Zeitströmungen hervorgerufenen Modekrankheiten der höheren Stände einen verderblichen Einfluss auf das practische Theater ausüben mussten!

Ein durchaus richtiges Beginnen ist es daher, wenn unsere Bühnen-Reformatoren zwecks Belebung unserer trüb' glimmenden Theaterzustände vor allen Dingen das Volk, die grosse Masse in Thaliens Tempel gebracht wissen wollen. [Der innige Connex des Volksbewusstseins, der Volkesseele mit der zeitgenössischen dramatischen Dichtung muss für die letztere ganz ohne Zweifel von grossem, unendlichem Gewinne sein: — vorausgesetzt nämlich, dass die Seele dieses Volkes (in ihrem Grundtone wenigstens) kräftig, rein und unverdorben ist! Vor einer solchen Volkesseele kann allerdings nichts Falsches, Gekünsteltes, Erborgtes bestehen! Woher aber sie nehmen, ist hier die Frage?! . . Von den Tanzböden vielleicht, auf denen unser junges „Volk“ unter dem Aufgebote aller sinnlichen Reizmittel seinen Lüsten fröhnt? Oder etwa aus den Agitatoren-Versammlungen, wo Jung und Alt der Hass, die Unduldsamkeit, die Unzufriedenheit gepredigt wird? Oder aus

den Kneipen, in denen der Arbeiter, der Kleinbürger tagtäglich unter Becherklang und Würfelspiel seine Menschenwürde begräbt? Oder endlich aus den Tingel-Tangel-Theatern, den Cafés chantants, den Specialitäten-Buden, wo kein Blödsinn krass genug erscheint, die bewusste „Menge“ zu versimpeln, zu verdumpfen, zu verrohen?!

Wie wir zu unserem Leidwesen ersehen, lässt sich von einem gesunden, kräftigen Volksgeiste unter derartigen Umständen schlechterdings nicht sprechen. Man wird also das Volk („Volk“ hier immer im Sinne der „grossen Masse“ gebraucht) der Kunst zunächst erziehen müssen, um dann später die Früchte dieser Erziehung einzuheimsen. Bevor hier nicht ein Klärungsprocess stattgefunden, ist an eine Fructificirung des Volksbewusstseins selbstverständlich nicht zu denken.

Sehr zu begrüßen war daher die im Frühjahr 1890 von Dr. Bruno Wille, dem Redacteur des „Berliner Volksblattes“ angeregte Idee, in Berlin — zugleich als Vorbild für die Provinz — eine selbstständige Genossenschaft: „Volksbühne“ zu gründen, welche ihren Mitgliedern gegen einen äusserst mässigen Jahresbeitrag den öfteren Genuss eines dramatischen Kunstwerkes ermögliche. Der jeweiligen Vorstellung sei natürlich — behufs gründlicher Erfassung des Werkes — ein erläuternder Vortrag, eine Besprechung seitens eines sachverständigen Mannes voranzuschicken. — Der Plan Dr. Wille's war gut — das lässt sich nicht leugnen; die Ausführung jedoch liess — in künstlerischer Hinsicht wenigstens — so ziemlich Alles zu wünschen übrig! Der Krebs Schaden des — ein halbes Jahr später in's Leben getretenen — Unternehmens, der dasselbe mehrmals an den Rand des Abgrundes brachte, war und ist es noch, keinen energischen, zielbewussten, kunstverständigen Vorstand zu besitzen. Man gab und

giebt noch heute den Mitgliedern des Vereines statt einer schönen Kunst — künstliche Zerrbilder, statt absoluter, greifbarer Menschlichkeit — social-politische Abstractionen! Man komme mir nicht mit dem Überwiegen des radicalen Elementes in jenem Vereine — Kunst und Parteigetriebe sind zweierlei, sind zwei ganz heterogene Begriffe: das lässt sich ohne viel Schwierigkeit selbst dem verbissensten „Socialisten“ beibringen. Und wollte man keine „reine Kunst“, so musste das Project unbedingt wieder fallen gelassen werden! — Die „Vorträge“ und „Vorstellungen“ der, sich späterhin übrigens das wunderbare Epitheton „Frei“ zulegenden Berliner „Volksbühne“ glichen denn auch mehr politischen Conventikeln als weihevollen Andachtsstunden. Kein Wunder — wenn man den Mitgliedern dieses Vereines statt klarer, schlichter, schöner Menschlichkeit Stücke von der künstlerischen Bedeutungslosigkeit eines Pissemisky'schen „Leib-eigenen“, einer Sudermann'schen „Ehre“, einer Zola'schen „Therese Raquin“ vorsetzte! Da musste man ja auf Abwege gerathen! . . Und gab es wirklich einmal ein zweckentsprechendes Drama, so zerstörte natürlich — sofern die tiefsinnigen sociologischen Betrachtungen der Herren „Interpreten“ nicht bereits dafür gesorgt — ein bunt zusammengewürfeltes, aus den unglaublichsten „Kräften“ bestehendes Ensemble den reinen, ungetrübten, harmonischen Genuss desselben! . . .

Müssen wir somit der Berliner „Freien Volksbühne“ den Namen eines echten, wahren „Volkstheaters“ streitig machen, so können wir uns doch auch mit der Leitung der sogenannten „Volksspielhäuser“ — beispielsweise des zu Worms — nicht einverstanden erklären. Zum ersten sind die Eintrittspreise auch dieser Theater für den „kleinen Mann“ noch viel zu

hoch — es verkehrt daselbst denn auch thatsächlich nur das gewöhnliche Theaterpublicum — sodann hat das dort beliebte Melodram mit obligater Instrumentalmusik mit der „dramatischen Poesie“ nichts zu schaffen; von der Lächerlichkeit des Dilettantenspiels ganz zu geschweigen! Die Darbietungen dieser Institute stehen auf gleicher Höhe mit jenen, künstlerisch belanglosen bayerischen und tiroler „Volksfestspielen“, deren einzige Existenzberechtigung es ist, die an ihnen thätig theilnehmenden Männlein und Weiblein den verderblichen Einflüssen des Bier- und Spieltisches, der Kaffeekränzchen und bigotten Conventikel auf kürzere oder längere Zeit zu entziehen.

Auch die „Volkstheater“ der Residenzen und Grossstädte sind im Allgemeinen nur ein Hohn auf ihren Titel: es verkehrt dort alles Mögliche, nur nicht das „Volk“; es wird dort alles Mögliche aufgeführt, nur nicht das echte, rechte „Volksstück“.

Die Lösung des „Volkstheater-Problems“ ist denn auch keineswegs so einfach, wie es den Anschein hat! . . Mehr oder minder gute Volksstücke d. h. populär geschriebene, eine brave, lebenskräftige Moral umspielende Bühnenwerke sind wohl zur Genüge vorhanden, würden sich bei stärkerer Cultivirung dieses (ja sehr primitiven) Zweiges der dramatischen Poesie auch rasch vermehren und ergänzen — ihre Anschaffung jedoch, ihre Ausstattung, Einstudirung und Aufführung ist mit so grossen materiellen Opfern verknüpft, dass es einem modernen (d. h. unter modernen Verhältnissen arbeitenden) Theaterdirector, dessen erste Pflicht es doch stets bleibt, die ihm anheimgegebene Künstler-schaar zu ernähren, absolut unmöglich ist, sie zu wahren Volkspreisen wiederzugeben! An dieser Klippe scheiterten noch alle Versuche eines ständigen Volkstheaters. — Wenn das Wiener „Deutsche Volks-

theater“ in dem Jahre seines Erstehens (1889) glaubte, schon darum ein volksthümliches Institut zu sein, weil sein Parquet — also der umfangreichste Theil des Hauses — „ja nur 1 fl.“ (nach unserer Werthrechnung etwa 1,50 Mk.) koste, so war das eine unbegreifliche Selbsttäuschung, da ein einziger Blick auf die obwaltenden Zeitverhältnisse die Unhaltbarkeit dieser Meinung zur Evidenz erwiesen hätte! Als normgebend für die Leistungsfähigkeit des Kleinbürgers in dieser Hinsicht wird man am füglichsten die Eintrittspreise der obig erwähnten Berliner „Volksbühne“ bezeichnen müssen, das wäre ein durchschnittlicher Betrag von 50 Pf.; jeder höhere Satz — als Nebenausgabe — würde für den „kleinen Mann“ demnach schon ein Opfer bedeuten, das seine Bereitwilligkeit in Frage stellte.

Bleibe also noch die Erörterung, wie man dem Leiter eines Kunst-Institutes Vorstellungen — es kann sich hier zunächst natürlich nur um öftere Separat-Vorstellungen resp. umfangreiche Platzvergünstigungen für gewisse Tage handeln — zu einem derartig civilen Preise ermöglichte? Hier, meinen wir, wird man der Unterstützung seitens der Communen bezgsw. des Staates schwerlich entrathen können. Von einem Privatmanne, dessen Geldbeutel ja grösstentheils schon von anderweitigen, ebenso nützlichen, nothwendigen und dringenden Affairen in Anspruch genommen ist, dürfte sich eine nennenswerthe Beisteuer kaum erzielen lassen — vom Staate hingegen, von den Gemeinden wird man ein thatkräftiges Eingreifen mit um so grösserem Rechte fordern, als dadurch nur einem officiell anerkannten Culturelemente (und man hat ja für so und so viel andere, minderwerthige Staatsfactoren Zeit und Geld bereit!) zu segensreicherem Wirken verholfen würde, einem Wirken, dessen Früchte nicht zum wenigsten seinen Schützern und Förderern selbst zu gute kämen! . . .

Wenn die äussere Selbstständigkeit der Berliner „Freien Volksbühne“ gegen die Nothwendigkeit einer Unterstützung zu sprechen scheint, so dürfen wir doch nicht vergessen, dass der genannte Verein schon darum nicht den Namen eines „Volkstheaters“ beanspruchen kann, weil er (zufolge seiner dürftigen pecuniären Verhältnisse) weder ein ihm eigenthümlich zugehörendes oder doch wenigstens zeitweise zur Verfügung stehendes Haus noch eine eigne Künstlerschaar besitzt, stets vielmehr von dem guten Willen und der Dispositionsfreiheit Anderer abhängig ist; — nicht zu rechnen, dass nur ein bestimmter Theil des hier in Betracht gezogenen „Volkes“ (vorzugsweise Arbeiter) an seinen Darbietungen participirt, und dass diese Darbietungen selbst so verschwindend selten auftreten, dass von einer erziehlichen Einwirkung nicht wohl gesprochen werden kann. — Diese (ja ganz natürlichen, in dem innersten Wesen derartiger Vereinigungen basirenden) Mängel und Schwächen würden, wie in Berlin, so auch in jeder anderen Stadt sofort in Erscheinung treten. —

Viel könnte übrigens auch (hinsichtlich wohlfeiler volksthümlicher Vorstellungen) von Seiten der Hoftheater gethan werden, da es bei ihnen ja in der Regel auf ein mehr oder minder grosses Deficit nicht ankommt. Man hat dort für Fest-Genossenschaften, Corporationen und Gelegenheits-Vereinigungen Frei-Theater und ermässigte Preise --- warum nicht auch für das „Volk“? . . Allerdings, plebs misera est — aber sie soll ja eben gehoben werden!!

Zwei Berliner Versuchsstationen.

Schon bei früherer Gelegenheit*) habe ich mich eingehend über die Berechtigung der sogenannten „Probebühnen“ geäußert. Ich kam da zu dem Resultate, dass dieselben — vernunftgemäss geleitet — stets eine Bereicherung des zeitgenössischen Theaterlebens bilden würden: aus verschiedenen Gründen. Erstens ist es eine unabweigbare Thatsache, dass es eine ganze Reihe junger dichterischer Talente giebt, welche in Folge der Überladung der deutschen Theater mit Material seitens bekannter und — mit Recht oder Unrecht — beliebter Autoren schwer oder überhaupt nicht zu Worte kommen; sodann, weil selbst eine, mehr oder weniger verfehlte Darbietung dem Urheber derselben einen Nutzen bringen muss, der dem Publicum über kurz oder lang zu gute käme (in positiver wie in negativer Hinsicht); denn nur die lebendige Wiedergabe des Geschaffenen kann den Autor über die Bedingung seiner dramatischen Existenz, über die Tragweite seiner Kraft aufklären.

Wir stehen hier, wie gesagt, auf dem Standpunkte einer vernunftgemäss — d. h. nach gewissen, unumstösslichen künstlerischen Principien — geleiteten Probe-Bühne. Zu diesen künstlerischen Principien rechnen wir vor allem die Forderung der dramatischen

*) Leipzig. „Neue Zeit.“ 1891. No. 2 und 4.

Verwendbarkeit des Grundgedankens eines jeden, an dieser Bühne zur Aufführung gelangen sollenden Werkes, die Durchsichtigkeit (d. h. die abstracte Lebenswahrheit) der Charactere und die daraus entspringende Klarheit und Möglichkeit der Fabelführung. Alles Übrige — die künstlerische Intention, die Kraft der Composition, die technische Ausführung — wird Sache des genius loci, beziehungsweise der Hörerschaft sein. Eine derartig geleitete Probebühne kann stets des eifrigsten Interesses des Publicums versichert sein; denn sie giebt mit diesen Grundsätzen die Prätension der „selbstständigen“ Theater, der „absoluten“ Kunst-Institute auf, die ihren Insassen nur wirkliche, in jeder Beziehung sehenswerthe Kunstwerke bieten wollen und sich aus diesem Grunde hochnoble Zutrittspreise zahlen lassen.

Das Berliner Theater-Publicum schien denn auch bei dem Vorstande der im Frühjahr 1889 gegründeten „Freien (d. h. von den Rücksichten auf Theatercensur und Gelderwerb freien) Bühne“ die obig erwähnten künstlerischen Principien als selbstverständlich vorauszusetzen: es zeichnete die Beitritts-Anfragen desselben mit überraschender Bereitwilligkeit. Mit Stolz, d. h. in dem erhebenden Bewusstsein ihm zuerkannten Kunstverstandes konnte das Präsidium der „Freien Bühne“ schon lange vor Beginn seiner Darbietungen auf eine stattliche Anzahl zahlender (und gut zahlender) Mitglieder blicken; es waren bis Ende Juni 1889 (laut Beitritts-Liste) gegen 350 Anmeldungen eingelaufen.

Was nun bot die „Freie Bühne“ ihrem Publikum? Wie hiess ihre erste litterarische Entdeckung, ihre erste theatralische That?

Als Eröffnungs-Vorstellung wurden seltsamer Weise Ibsen's „Gespenster“ gegeben, ein medicinisch-pathologisches Werk, das — unbeschadet seiner einzelnen

Schönheiten — als Ganzes mit den Abstractionen der Kunst, den Zielen der dramatischen Poesie nichts zu schaffen hat. Die besagten „Gespenster“ waren nun zwar schon lange vorher in Berlin (Residenz-Theater) sowohl wie in der „Provinz“ zur Aufführung gelangt, brauchten also nicht erst „entdeckt“ zu werden; dafür aber war der Mann, auf den man das grosse Publicum mit dieser „That“ doch jedenfalls energisch hinweisen wollte, ein Ausländer, der ja vor allen einheimischen Künstlern, schon seiner dramatischen Kraftlosigkeit wegen, unbedingt den Vorrang verdiente!! — Was die Herren des Vorstandes dieser deutschen Probebühne sich wohl dachten, als sie die Ibsen'schen „Gespenster“ den Insassen zur Begutachtung vorsetzten???

Doch still! Dann kam die „That!“ Als zweite Vorstellung credenzte man dem Publikum der „Freien Bühne“ das Werk eines jungen, angeblich hoch talentirten, zur Zeit jedoch noch völlig unbekannten Dichters: „Vor Sonnenaufgang“ betitelt; der Verfasser nannte sich Gerhart Hauptmann. Dieser junge, angeblich hoch talentirte, zur Zeit jedoch noch völlig unbekannte „Dichter“ scheint sein junges Dasein in einer äusserst delikaten Gesellschaft verbracht zu haben, denn er schildert in diesem seinem Erstlings„drama“ mit wirklich staunenswerther Sachkenntniss eine Kategorie Menschen („Thiere“ wäre besser gesagt), der man von weitem schon aus dem Wege geht: Säufer, Idioten, Strolche, Ehebrecher u. dergl. m.! Ich sagte soeben, Herr Gerhart Hauptmann hätte diese Species zweibeiniger Wesen mit wirklicher Sachkenntniss fixirt; ich könnte noch hinzufügen: und grandioser Virtuosität — denn jeder, der die erwähnte edle Gesellschaft auch nur flüchtig, aus der Ferne nur beobachtet, wird ihm die Möglichkeit, die Naturtreue der behaupteten Vorgänge rückhaltslos

zugeben. Bliebe somit noch die Frage: was bezweckte der Autor mit der Vorführung seiner widerwärtigen, oft bis zum höchsten Grade ekelhaften Gestalten und Zustände? Ohne Grund wühlt man doch nicht im Schlamme? Man will eine Perle, eine grosse, schöne Wahrheit, eine erhabene Idee an's Tageslicht fördern, die mit der Unsauberkeit des Geschäftes versöhnt. Herr Gerhart Hauptmann ist uns diese Perle schuldig geblieben, vielleicht, weil er im Eifer des Geschäftes über dem Mittel den Zweck vergass, wahrscheinlich, weil er ein höheres Ziel überhaupt nicht im Auge hatte, sondern nur eben „ein bischen photographiren“ wollte. Uns wenigstens ist das versöhnende Walten eines über der Materie schwebenden Geistes nirgends fühlbar geworden! So wenig aber der Photograph ein Künstler, so wenig ist der Realitätscopist der Dramatiker — und damit hat Herr Gerhart Hauptmann sich und sein „sociales“ Drama (giebt's auch andere Dramen?) selbst gerichtet! Das Publikum der „Freien Bühne“ schien genau ebenso zu empfinden; es begrub das Stück unter Hohngelächter.

Eine „That“ konnte man diese zweite Darbietung des Vereines also ebenso wenig nennen, wie die erste. Die Herren vom Vorstande hätten sich bei einigem Nachdenken doch wahrlich selber sagen können, dass man nicht in's Theater geht, um die öde, gemeine, geistlose Alltagsprosa anzustieren; die hat man im täglichen, stündlichen Leben viel unmittelbarer, bequemer und billiger, wenn man sonst Geschmack an ihr findet!

Auch im weiteren Verlaufe ihrer Darbietungen brachte es die Leitung der „Freien Bühne“ zu keiner erlösenden That. Was man da noch vorgesetzt bekam: Björnson's „Handschuh“, Tolstoi's „Macht der Finsterniss“, Anzengruber's „Doppelselbst-

mord“, „Becque's „Raben“, Fitger's „Von Gottes Gnaden“, Zola's „Therese Raquin“, Strindberg's „Julie“ etc. etc., hatte man zum Theil bereits gesehen; sodann brauchten auch die anderen, in Frage stehenden Autoren nicht erst entdeckt, bezgsw. unterstützt zu werden, da sie dem grossen Publikum bereits bekannt und nach Gebühr von ihm gewürdigt waren. — Was die Ausländer übrigens auf dieser deutschen Probebühne wollten, ist uns niemals klar geworden; den exotischen Dichtungen stehen und standen doch von jeher (vielleicht zum Schaden der nationalen Dichtung) die meisten unserer Bühnen bereitwilligst offen! . . .

Herr Gerhart Hauptmann ist somit die einzige — und noch dazu sehr fragwürdige — „litterarische Entdeckung“ der „Freien Bühne“ geblieben. Er schrieb noch weitere „Dramen“ („Das Friedensfest“, „Einsame Menschen“, „College Crampton“), die zwar hin und wieder durch die Schärfe der Beobachtung und die Kraft der Gestaltung imponiren, in ihrer Totalität jedoch der dramatischen (wie überhaupt der künstlerischen) Vitalität durchaus bar sind. Ihnen allen fehlt der belebende Geist, die höhere Zwecknothwendigkeit, ohne welche ein Gebilde der Kunst — seinen ureigensten Elementen nach — nun einmal nicht bestehen kann. Herr Gerhart Hauptmann mag ein prächtiger Galvanisator sein, ein grosser Künstler ist er nicht! Uns will es immer scheinen, als ob der Vorstand der „Freien Bühne“ besser daran gethan hätte, erst eine zweite oder dritte Arbeit Gerhart Hauptmann's aufzuführen, die zu Folge der bei Beantwortung seiner ersten Einsendung „Vor Sonnenaufgang“ geschehenen Zurechtweisung ohne Zweifel günstiger ausgefallen wäre, als den jungen Mann durch absolute Protection und Beschönigung aller Mängel und Gebrechen von vornherein zu verderben.

Denn die Aufführung eines Werkes soll ja, wie bereits erörtert, die Anerkennung seiner Lebensmöglichkeit bilden! . . . Doch die Herren vom Vorstande hatten von der „Kunst“ wohl selber nur die unklarsten Begriffe!

So war es denn allerdings nicht zu verwundern, wenn sich das Publikum der „Freien Bühne“ allmählich auflöste und sein Interesse auf die ein Jahr später eröffnete „Deutsche Bühne“ concentrirte. Förderten die Darbietungen auch dieser Versuchsstation hervorragende Kunstwerke nicht zu Tage, so musste man doch die planvolle Leitung derselben anerkennen. Es gelangten in der Saison 1890/91 auf dieser Bühne zur Darstellung: K. Bleibtreu's „Schicksal“, Müller-Guttenbrunn's „Irma“, C. Alberti's „Brot!“, H. Bahr's „Die neuen Menschen“, J. Hart's „Sumpf“. Keines dieser Werke konnte ein lebhafteres Interesse, einen nachhaltigen Eindruck erzielen — es waren eben durchweg mehr oder weniger unbeholfene, tastende Anfänger-Arbeiten -- immerhin liess sich über sie disputiren, und das war die Hauptsache! Meisterwerke kann man von einer Probebühne nicht verlangen; stets aber Arbeiten, die eine gewisse Idee, einen centralen Punct besitzen, der sie bewegt, und der im Verein mit der Ausführung die Stärke oder Schwäche ihrer Existenz involvirt. — Leider musste auch die „Deutsche Bühne“ schon nach den ersten, wenigen Versuchen ihren künstlerischen Bankrott erklären: es fehlte zum Schluss an verwendbarem Materiale; doch glauben wir (auf Grund unserer langjährigen dramaturgischen Erfahrungen) die Schuld daran weniger — wie officiell angegeben — der jungen Litteratur, wie vielmehr dem unverantwortlichen Treiben der „Freien Bühne“ zumessen zu sollen, welches wahre Künstlernaturen von Grund aus scheu und misstrauisch machen musste.

Die Münchener „Shakespeare-Bühne.“

„Ihr wisst, auf unsern deutschen Bühnen

„Probirt ein jeder, was er mag!“

Und das soll er schliesslich auch; sofern sein Streben einer gesunden, zeitgemässen, zweckentsprechenden Idee entsprungen, wird man ihm mit jener freudigen Theilnahme begegnen, die ein jedes ehrliche Wagniss des tagtäglichen Lebens verdient. — Was jedoch der Generalintendant der Königlichen Theater zu München, Herr von Perfall, mit seiner sogenannten „Shakespeare-Bühne“ bezweckt, ist schlechterdings unerfindlich. Das von ihm beliebte Experiment ist weder zeitgemäss noch zweckentsprechend, also durchaus ungesund. Es ist nicht zeitgemäss, weil es — wenn auch nur technische — Errungenschaften neuerer und neuester Zeit zerstört, die viel zu tief in dem practischen Bewusstsein der Gegenwart ruhen, als dass sie so im Handumdrehen ausgerottet werden könnten, wenn das überhaupt möglich ist, woran wir sehr stark zu zweifeln uns erlauben. Wir finden es begreiflich, wenn Klosterbrüder sich geisseln — um einer fixen Idee willen; der Lebensgang dieser Leute hat sie für dieselbe in der Regel bereits derartig empfänglich gemacht, dass es nur der kürzesten Zeit weltabgeschiedener Einsamkeit bedarf, sie in Fleisch und Blut bei ihnen umzusetzen. Wir finden es aber gänzlich unbegreiflich, wenn der Leiter eines Theaters,

also eines öffentlichen Institutes, das keine weiteren Verpflichtungen, als die des allgemeinen Anstandes auferlegt, seinen Gästen kategorisch erklärt, dass der Königspalast, der in effigie vor ihnen steht, kein Königspalast, sondern eine trostlose Haide sei. Um diese Ansicht zu theilen, müsste der aus dem unmittelbaren Leben herbeigeeilte Zuschauer doch wohl erst zum eingesperrten — Theaterbruder werden, den man im Nothfalle mit Fasten-Androhung kirrt!

Das Experiment des Freiherrn von Perfall ist aber auch nicht zweckentsprechend, denn es fördert den künstlerischen Gehalt der Shakespeare'schen Dramen — und nur auf diesen kommt es ja bei der theatralischen Wiedergabe derselben an — nicht um eines Haares Breite . . . im Gegentheil! es schadet ihm direct. Der Plan einer Shakespeare-Bühne ist in München vornehmlich darum aufgenommen worden, die Dramen des grossen Britten in ungekürzter, unversehrter Form zur Wiedergabe zu bringen. Nun weiss aber ein jeder, der sich eingehend mit den dramatischen Dichtungen Shakespeare's beschäftigt hat, dass in den meisten derselben eine Zerfahrenheit der Composition, ein (durch das Leben und Weben jener Zeit bedingter) Wust und Schwulst des individuellen Lebens vorherrscht, deren Beseitigung gerade eine der vornehmsten Aufgaben des practischen Theaters sein sollte (und ja auch war), weil es hier eben gilt, erhabene Schönheiten vor Verkümmern zu bewahren! . . . Dieser ganze Schwulst eines veralteten Zeitgeschmackes also, dieses zügellose Umherschweifen des künstlerischen Grundgedankens soll uns erhalten resp. wiedergegeben werden!! Das ist das Endziel der Münchener „Reform!“ — Wir glauben, hier kein Wort weiter verlieren zu müssen; wer kein Narr ist, hat sein Urtheil bereits gefällt. Schliesslich ist unsere Schaubühne doch kein archäo-

logisches Museum, für welches man um jeden Preis einschlägige Reminiscenzen wirbt.

Wir haben stets gegen die Skakespeare-Kriecherei geeifert, die schon manchem strebenden Dramatiker die Existenz untergraben, haben erst jüngst in dem Aufsatze: „Über den Begriff des Tragischen im Drama“*) einen Compositionsfehler Shakespeare's von fundamentaler Bedeutung nachgewiesen, dem wir noch so manchen andern anreihen könnten, dafern es uns an dieser Stelle um eine kritische Würdigung der einzelnen Dramen Shakespeare's zu thun wäre — wir können uns auch jetzt nicht enthalten, vor der Übertreibung des Shakespeare-Cultes eindringlichst zu warnen. Dass William Shakespeare für seine Zeit ein Gigant, für die unsere ein gewaltiger Geist, der selbst in seinen Irrgängen noch ein gewisses Interesse einzuflössen vermag, ist noch von niemandem geleugnet worden, wird auch von niemandem geleugnet werden können; diese Anerkennung hindert uns indess noch keineswegs, die Unzulänglichkeit der äusseren Form, des persönlichen Ausdruckes, der innern Constellation der meisten seiner Werke für die Anforderungen der Gegenwart, der herrschenden Erkenntniss zu constatiren. Auch Shakespeare war nur ein Mensch, auch er konnte irren und irrte wie jeder andere Sterbliche; auch er lebte in einer der Wandlung unterworfenen Zeit, die das ihr eigenthümliche Gepräge allen Angehörigen mehr oder weniger intensiv aufdrückte — sein grosses Verdienst, das Gewaltige seiner Begabung ist es allein, die geheimsten Regungen, die erhabensten Schönheiten, die entsetzlichsten Abgründe der Menschenseele, die da weder Zeit noch Raum kennt, mit magischer Hand an die Oberfläche gezaubert zu haben . . . Zeitgenossen blieben seine Menschen deshalb immer, mochten sie

*) Wiener „Litteratur-Zeitung.“ Heft 6. 1892.

nun Purpurmäntel oder Bettlerlumpen tragen; er konnte in ihrer formalen Gestaltung über den Schatten der Mitbürger natürlich ebenso wenig springen, wie etwa über den eigenen! Pflicht und Aufgabe wird es daher für jeden Berufenen sein und bleiben, die äussere Form seiner Dichtungen um ihres inneren Gehaltes willen dem wechselnden Zeitbewusstsein, dem herrschenden Geschmacke nach Möglichkeit anzupassen, alles Verfehlte, Unhaltbare abzustossen; er wird der Mitwelt damit einen bessern Dienst erweisen, als durch die ebenso lächerliche wie demüthigende Bethätigung eines unbedingten Servilismus.

Um noch eine letzte Bemerkung über die Idee der Münchener Shakespeare-Bühne zu äussern, wollen wir hier in Erinnerung bringen, dass dieselbe mit der altenglischen Bühne, der wirklichen Shakespeare-Bühne, so gut wie nichts gemein hat. Die Bühne William Shakespeare's kannte zunächst keine gemalte Leinwand, sie zeigte den Ort der Handlung der jeweiligen Scene durch eine beschriebene Holztafel an; bezüglich seines wandelbaren Hintergrund-Prospectes kann sich Herr von Perfall also nicht auf die altbritische Schaubühne berufen. Aber auch die stabile Palasthalle, wie sie der vordere Theil der Münchener Shakespeare-Bühne zeigt, identificirt sich nicht mit der Bedeutung des Brettergerüstes des altenglischen Theaters; das nahm keine besondere Bezeichnung für sich in Anspruch, es diente den verschiedensten Zwecken mit stets gleich bleibender Bedeutungslosigkeit. Würde man den damaligen Theaterbesuchern ein effectvolles Ungewitter im Hintergrunde der Bühne zum Besten gegeben und dann den König Lear in seinem eigenen Hause als „auf öder Haide umherirrend“ vorgestellt haben, sie wären zweifelsohne in dasselbe homerische Gelächter ausgebrochen, das das Premieren-Publikum der

Münchener „Shakespeare-Bühne“ anstimmte, als es die Getreuen Sr. britischen Majestät in Allerhöchstdessen Palaste bedauern hörte, dass sich ihm nicht einmal eine armselige Hütte öffne, sein nasses, müdes, krankes Haupt zu bergen!!

Schliesslich hätte die Münchener Intendanz, wenn sie die letzten Consequenzen ihres Unternehmens zog, die Bühne, statt mit elektrischem, mit Kerzen- und Fackellichte erleuchten, sie statt mit einem schönen Teppiche, mit Streu oder doch höchstens einer Matte bedecken müssen, die Rolle der Cordelia, statt durch die Jugendlich-Sentimentale, durch einen jungen Mann wiedergeben lassen und das „geneigte Publikum“ zu einer ungenirten Meinungsäusserung auffordern müssen, nachdem dasselbe, stehend, sitzend oder liegend, auf der Bühne selbst Platz genommen, so weit der Raum dies gestattet! . .

Wenn wir in unserer Ablehnung des Münchener Experimentes so schroff und unerbittlich sind, so geschieht das deshalb, weil unnütze Spielereien das Ansehen der, in der öffentlichen Meinung ohnehin nicht sonderlich hoch stehenden Bühne nur schädigen können, und das practische Theater denn doch bessere Aufgaben zu lösen hat, als lang versunkene Formen wieder auszugraben und künstlich zu beleben.

Das Ende der „Meininger.“

Als im August des Jahres 1890 die Kunde durch die Zeitungen lief, dass Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, der unermüdliche, liebevolle Pfleger deutscher Kunst und Wissenschaft, die Einstellung der Gastspiel-fahrten seines Ensembles und dessen theilweise Auflösung verfügt habe, ging ein Ausruf des Bedauerns, des Schmerzes durch alle jene Kreise, deren Geistesleben mit den künstlerischen Darbietungen der „Meininger“ — wie man das Ensemble des herzoglichen Hoftheaters kurzweg nannte — jemals in Berührung gekommen. Zwar hatte der Herzog in seinen Gaben der Kunst und seinen Zeitgenossen schon so viel geopfert, dass ihm — um mich hier eines alten Wortes zu bedienen — „zu thun fast nichts mehr übrig blieb“, auch waren die practischen Lehren seiner künstlerischen Thaten im Laufe der Zeit von allen bedeutenderen Kunst-Instituten mit mehr oder weniger Verständniss aufgenommen und verwerthet worden; doch schien bei jener Meldung der Blätter schon darum ein unersetzlicher Verlust, eine schmerzliche Lücke in dem Culturleben der Gegenwart beklagt werden zu müssen, weil die wunderbare Eigenart, der fesselnde Reiz der meiningen-schen Darbietungen, in der vollendeten Harmonie des künstlerischen Ausdruckes, des dramatischen und thea-tralischen Momentes bestehend, bislang noch von keinem

anderen Institute, so sehr man sich auch mühte, erreicht worden war und voraussichtlich auch kaum jemals erreicht werden dürfte. Die Gründe dafür liegen, wie wir sogleich sehen werden, in der Natur der bedingenden Umstände.

Wenn Herzog Georg sein mühsam geschaffenes Werk nun plötzlich mit eigener Hand zerstörte, so werden wir die *causa movens* dieses Beginns zunächst und hauptsächlich in dem vorrückenden Alter und der damit verbundenen Abnahme der Arbeitskraft des gezeigten Regisseurs zu suchen haben, sodann in der That, dass die Schatulle des fürstlichen Mäcens durch die horrenden Unterhalts-Kosten seines Institutes schon über Gebühr in Anspruch genommen war. Da die Theater der Grossstädte, in denen man, um das laufende Deficit wenigstens theilweise wieder zu decken, zu gastiren beschloss, nur immer auf kurze Zeit — in der Regel während der, für den Theaterbesuch im allgemeinen ja recht ungünstigen Sommer-Saison — zu haben waren, das deutsch redende Publikum des Auslandes aber doch zu spärlich war, um daselbst bedeutendere Einnahmen erzielen zu können, so lässt es sich sehr wohl erklären, dass das Meiningensche Hoftheater bei all' seinen grossen, rauschenden Erfolgen sich nicht selbstständig erhalten konnte. Wer den grandiosen, von allen kleinlichen Rücksichten freien, einzig von künstlerischen Principien regierten Apparat des Meiningenschen Hoftheaters aus eigener Anschauung kennen gelernt, wird sich mit Leichtigkeit sagen können, welche Unsummen derselbe tagtäglich verschlang.

Rechnen wir zu diesen beiden Umständen die Erwägung des Herzogs hinzu, dass sich ein Mann, dem er als Stellvertreter seiner Person und seines Namens die nöthige Einsicht, die unermüdliche Ausdauer und

peinliche Gewissenhaftigkeit zutrauen durfte, für den mehr Ärger als Freude bereitenden artistischen Directionsposten seines Theaters schwerlich gefunden haben würde, und das Bewusstsein, in seinen künstlerischen Intentionen von der Presse und dem Publikum zum grösseren Theile verstanden und gewürdigt worden zu sein, so lässt sich sein Entschluss — wenn er im Interesse der Kunst auch immer zu bedauern blieb — recht wohl begreiflich finden.

Leute von der geringen ästhetischen Bildung eines Paul Lindau motivierten den grossen Erfolg, den die „Meininger“ aller Orten erzielten, der Hauptsache nach mit ihrer unentwegten Betonung einer schönen, echten, naturwahren Äusserlichkeit. Da wurden glänzende Waffen und Rüstungen, historisch richtige Costüme, naturgetreu gemalte Decorationen, und was dergleichen mehr ist, aus allen Tonarten bewundert und angestaunt, den „überwundenen“ Dramaturgen Tieck und Laube, die einem die schönen Bilderchen und Schaustücklein so lange nichtsnutzig vorenthalten, wohl nebenher auch ein Fusstritt ertheilt — und die Bedeutung der Meininger war klar und begründet! Zum Unglücke für diese Leutchen basirten jedoch die Erfolge der meiningenschen Schauspielgesellschaft — was für keinen, der ein intensiveres Gefühlsleben, einen geläuterten Geschmack besass, jemals zweifelhaft war — weder in ihrem Hervorheben der theatralischen Äusserlichkeit, noch (wie von jener Seite nebenbei bemerkt wurde) in der Schulung, der exacten Execution der Massen, welche der künstlerischen Absicht des Autors mit ihren ehernen Stimmen, ihren rasselnden Gliedmassen den gehörigen Nachdruck verliehen . . . sie beruhten vielmehr auf der unendlich sorgsamten Ausarbeitung des dichterischen Gehaltes eines jeden, zur Auf- führung gebrachten Werkes, der gleichmässigen

Beachtung und liebevollen Behandlung aller in Betracht kommenden künstlerischen Factoren, der absoluten Unterordnung der einzelnen Persönlichkeit unter den Zweck des Ganzen. Jene After-Ästhetiker verwechselten, wie so oft schon in Sachen der Kunst und des Lebens, die Ursache mit der Wirkung: die wundervoll abgetönten, harmonisch zusammenklingenden, wie erhabene Offenbarungen wirkenden Darbietungen der Meininger stiegen nicht aus ihrem äusseren Rahmen, der äussere Rahmen stieg aus ihren inneren Bedingungen hervor; wie denn ohne den Reflex eines in und über der Materie stehenden Geistes ästhetische Wirkungen schlechterdings undenkbar sind!

Und Tieck und Laube hatten Recht — trotz Lindau und seiner Gefolgschaft! Die Dichtung war nicht Zweck der Thatsachen, die Thatsachen waren Zweck der Dichtung; das Theater war nicht die Schaubude der Welt, die Welt war die Schaubude des Theaters! Die Wirkungen der Meininger wären ganz genau ebenso gross geblieben, wenn ihre Requisiten — dafern sie dem Realitätsbewusstsein nicht direct widersprachen — auch weniger echt oder naturgetreu gewesen wären, als sie es im grossen Ganzen waren. Denn der Geist regiert in der Kunst die Materie, nicht die Materie den Geist; der Geist kann sich hier wohl die Materie, nie aber die Materie den Geist unterthänig machen. Und dass Herzog Georg diese Materie sich stets nach Kräften dienstbargemacht, ist weniger ein Verdienst um die Kunst, denn ein natürliches Zugeständniss an das (vorausgesetzte) reale Bewusstsein der Zeitgenossen, den allgemeinen Fortschritt der Gegenwart gewesen. — Das hatten die Herren Lindau und Genossen bei ihrer Beurtheilung der Dramaturgen Tieck und Laube, die, wie so oft, auch hier den Nagel auf den Kopf getroffen, zu erwägen vergessen!!

Wenn von gegnerischer Seite (wir haben hier besonders die Rigoristen der „Shakespeare-Bühne“ im Auge) den Meinungen der Vorwurf gemacht wurde, dass ihre Ausstattungen die Aufmerksamkeit des Publikums vom Dichterworte, von dem Gedankengange des Werkes abzögen, so müssen wir darauf rückhaltslos erwidern, dass das scenische Arrangement des Herzogs niemals weiter ging, als es die Voraussetzung, der Wille des Dichters gestattete resp. bedingte; dass alle seine äusserlichen Anordnungen das Wort des Dichters nur ergänzten, indirect verstärkten, wie seine ideelle Inszenirung den Gedankengang, den künstlerischen Gehalt der Dichtung zum intensivsten Ausdrucke brachte: eben weil bei allen Willensäusserungen ein tiefer, abgeklärter Geist der bestimmende Factor war! Im Übrigen konnte man es unempfindlichen, härenen Gemüthern natürlich nicht verwehren, sich an den Decorationen, Requisiten u. s. w. satt zu sehen.

Die liebevolle Ausarbeitung der geistigen Essenz der zur Aufführung gebrachten Werke, die harmonische Übereinstimmung des dramatisch Werthvollen mit dem theatralisch Wirksamen, die unermüdete, zweckdienliche Durchbildung des künstlerischen Apparates, diese drei Momente bilden den bleibenden Ruhm Herzog Georg's II. von Meiningen, seinen Ehrenplatz in der Geschichte des deutschen Theaters. Sie sind es aber leider auch zugleich — eben weil sie in ihrer Vereinigung eine besondere, aussergewöhnliche, frei waltende Individualität bedingen — welche das Verschwinden der „Meininger“ vom öffentlichen Schauplatze zu einem so ungeheuern Verluste stempeln, dass man ihn nicht genug beklagen kann! Auch zugegeben, dass sich in der gegenwärtigen, leider mehr und mehr nivellirenden Zeit eine kräftigere, eigenartige, durchaus intensive Natur zu bilden und durchzuringen vermöchte, die das

Werk der Meininger aus eigener Initiative fortzusetzen gesonnen, wo sind die Bedingungen, unter welchen sie — gleich Herzog Georg — einzig und allein ihren Vorsatz ausführen könnte? Wir finden dieselben überall, nur nicht bei den modernen Theaterbetrieben, den obwaltenden Zeitverhältnissen. An den Fürstenhöfen, in den Palästen der Millionäre — da aber hat man — leider! — in der Regel andere Sorgen als die der Kunst im Kopfe! Hier bildete Herzog Georg eine nicht genug zu würdigende Ausnahme.

Wie wir sehen, sind die Voraussetzungen einer derartig segensreichen Thätigkeit, wie Herzog Georg sie entfaltet, so ausserordentlich schwer zu erfüllen, dass es nicht Wunder nehmen darf, wenn weder ein gegenwärtiger Bühnenregent, dessen ganzes Dasein in einem ewigen Hasten und Jagen nach des Tages Nothdurft und Nahrung besteht, noch auch ein künftiger sie jemals wieder erreicht!

Die „Meininger“ gastirten von dem ersten Jahre ihres Erscheinens (1874) bis zur erfolgten Auflösung in: Berlin (Victoria-Theater), Dresden, Köln, Frankfurt a. M., Düsseldorf, Barmen, Strassburg, München, Basel, Triest, Graz, Wien, Prag, Odessa, Kiew, Moskau, Warschau, St. Petersburg, Rotterdam, Brüssel, Antwerpen, London, Stockholm, Kopenhagen, Amsterdam, Hamburg, Bremen, Stettin, Königsberg, Magdeburg, Leipzig, Breslau — überall mit gleich starkem und nachhaltigem Erfolge.

Es gelangten während dieser Zeit zur Darstellung: Shakespeare's „Julius Cäsar“, „Macbeth“, „Was ihr wollt!“, sein „Wintermärchen“, Schiller's „Fiesko“, die Wallenstein-Trilogie, „Wilhelm Tell“, „Maria Stuart“, „Die Jungfrau von Orleans“, Kleist's „Hermannsschlacht“, „Der Prinz von Homburg“, „Das

Käthchen von Heilbronn“, Grillparzer's „Ahnfrau“, sein Fragment „Esther“, Byron's „Marino Faliero“ (Fitger'sche Bearbeitung), Molière's „Eingebildeter Kranker“, „Die gelehrten Frauen“, Ludwig's „Erbförster“, Fitger's „Hexe“, seine „Rosen von Tyburn“, Minding's „Sixtus V.“, Lindner's „Bluthochzeit“, Björnson's „Zwischen den Schlachten“, Ibsen's „Kronprätendenten“ — grösstentheils Werke von hohem geistigem Gehalte, deren Wahl die Absichten Herzog Georg's wesentlich förderte.

Über die Kunst des Schauspielers.

In einem seiner Briefe an Angelo de Gubernatis sagt Ernesto Rossi, der bekannte italienische Tragöde :

„Nach meiner Ansicht besteht zwischen einem darstellenden Künstler und einem Schauspieler gewöhnlichen Ranges ein grosser Unterschied. Für den darstellenden Künstler genügen die natürlichen Vorzüge, wie Anmuth der Bewegung, schöner Wuchs, guter Accent, leichte und klare Diction, noch lange nicht; wir verlangen von ihm eine umfassende allgemeine Bildung, historische Kenntnisse, ein gründliches Studium seiner Muttersprache, Vertrautheit mit der gesammten Litteratur, namentlich der dramatischen Poesie, sowie ein durch das Studium der Prosodie fein entwickeltes Ohr für den Tonfall der Sprache und den Rhythmus des Verses. Ja, noch mehr! Dem darstellenden Künstler darf auch jenes feine Gefühl für das Schöne, jener ästhetische Zug nicht fehlen, welcher sich nicht engherzig an eine einzelne Kunstrichtung, an's Classische oder Romantische, an's Tragische oder Komische anschliesst. . . Vor allem aber hat der ein Anrecht auf den Namen eines wahren Künstlers, welchem die erste und hauptsächlichste Eigenschaft eines Mimen nicht fehlt, d. h. die Fähigkeit, die eigenen physischen und psychischen Mittel ganz in den Dienst der so verschiedenartigen Charactere zu stellen, die er zu interpretiren und zu verkörpern hat. Er muss die Ge-

danken, Gefühle und Leidenschaften, die physischen und moralischen Gebrechen der darzustellenden Personen derart zu seinen eigenen machen, dass er dem ideellen Gebilde des Dichters wirkliches Leben einhaucht und es so lebendig vor die Augen des Publicums hinzaubert.“

Gewiss goldene Worte! Und um so beherzigerwerther, als ihr Inhalt den meisten unserer „darstellenden Künstler“ gänzlich fremd ist! Was geht heutzutage nicht alles zum Theater? Was bildet sich nicht alles ein, Künstler zu sein, nur weil es zum so und so vielen Male die Bretter betritt? Es kann nicht geleugnet werden, das Proletariat des Theaters wird von Tag zu Tage grösser, unheimlicher, grauenhafter! Unter hundert sogenannten Bühnenkünstlern können wir reichlich achtzig Procent verkrachte Existenzen zählen: bankerotte Kaufleute, verbummelte Studenten, cassirte Beamte, entlaufene oder entlassene Lehrlinge, überspannte Ladenmädchen, reducirte Kellnerinnen u. s. w., die von den Anforderungen ihres neuen Berufes nicht die geringste Kenntniss haben, denen das practische Theater fast durchweg nur der erwünschte Rettungsanker ihres anspruchsvollen Daseins ist! Rechnen wir dazu die Unfähigkeit des überwiegenden Theiles unserer Kunstkritik, ihre Gewissenlosigkeit, ihre geistige Verwandtschaft mit jenen „Kunstjüngern“, so haben wir einen neuen und durchaus nicht unwesentlichen Factor für den Verfall der deutschen Schaubühne.

Doch nicht die Misère unseres dramatischen Künstlerstandes zu erörtern, sollte der Zweck dieser Zeilen sein, von der Kunst des Schauspielers, des wahren, echten Künstlers wollten wir sprechen! . . Da müssen wir vor allem bemerken, dass der so oft und mit solcher Vehemenz geführte Streit, ob der Schauspieler in oder über seiner Rolle stehen müsse, um den Namen eines Künstlers zu verdienen, uns gänzlich be-

langlos erscheint, weil er in Folge seines unbestimmbaren Objectes ein positives Resultat niemals ergeben kann. — A. W. Iffland äussert sich über seine Kunst (vergl. die „Protokolle des Mannheimer National-Theaters unter Dalberg“ Mannheim. J. Bensheimer. 1890): „Wer will mit kaltem Blute die fürchterliche Verlängerung der Gesichtszüge, die lallende Zunge, die schrecklichen Töne, das Auge, das halb Kohle, halb fürchterlicher Brand ist — wer will mit kaltem Blute das nachahmen? Es giebt einige grosse Schauspieler, welche ihr ganzes Ansehen dahin verwenden, zu behaupten, man könne es, man müsse es sogar. Sie scheinen zu glauben, ihre Grösse erhalte den Zusatz der Selbstständigkeit, wenn sie die Lächerlichkeit begehen, von der Dankbarkeit gegen die Natur sich loszusagen. Dem sei, wie ihm wolle. Ich habe nie gefühlt, wenn diese Herren nichts fühlten. Sie täuschten mich nie, wenn sie sich nicht vorher getäuscht hatten.“ Gut! Doch was beweist das? Doch nur, dass Herr Iffland in seiner Rolle stand, in ihr aufging. Er kennt indessen, wie er selbst gesteht, verschiedene „grosse Schauspieler“ — also darstellende Künstler, die ebenso überzeugend wirkten, wie er selber — welche behaupten, über ihrer Rolle zu stehen: und warum sollten die Versicherungen seiner Collegen weniger Glaubwürdigkeit verdienen als die seinen?

Auch wir kennen und kannten dramatische Künstler, welche in ihrer Rolle sich befanden und solche, die über ihr standen, bezgsw. noch stehen. Zwei Beispiele der älteren Periode: Theodor Döring, der jegliche Störung bei seiner Einarbeitung in den jeweiligen Character energisch zurückwies — und Tommaso Salvini, der nach seiner eigenen Aussage seine Repertoirerollen zu jeder beliebigen Zeit mit derselben äusseren Wirkung herunterspielen konnte, wie des Abends auf der Bühne — unbe-

einflusst aller körperlichen und seelischen Stimmungen!.. In der Neuzeit berühren sich die Extreme: Adolf Sonnenthal und Ernst Possart. Die Thränen des berühmten Mitgliedes des Wiener Hofburgtheaters sind wirklich echt: nach aufregenden Partien ist Sonnenthal oft stundenlang leidend — wohingegen Ernst Possart mit kaum glaublicher Virtuosität oft in den erschütterndsten Momenten haarscharfe Zwischenbemerkungen, Anordnungen u. s. w. anbringt. Und wer wollte behaupten, dass die Gaben des Einen oder des Anderen weniger edel seien, nur weil dieser auf intuitivem Wege bietet, was jener durch die Concentration seiner bewussten Kräfte erreicht? Nicht auf die Ursache des Gelingens, auf dieses selbst scheint es uns bei der Beurtheilung der Künstlerschaft eines Darstellers ankommen zu sollen!

Ob der Schauspieler, wie der Instrumentalvirtuos, die wiederzugebenden Leidenschaften und Character-eigenthümlichkeiten ohne besondere Vorbereitung, einzig durch die vollkommene Beherrschung aller in Frage kommenden psychischen und physischen Entäusserungen, ob er sie erst nach sorgfältiger geistiger Sammlung, unter mehr oder weniger starker Compression des Willens, der Imaginationsfähigkeit, zu lebensvollem Ausdrucke bringt — gleichviel! der künstlerische Werth der Leistung ist genau derselbe, da ihr causaler Zusammenhang mit der Individualität des Darstellers dem Publikum naturgemäss verloren geht.

Aber auch vom rein individuellen Standpuncte aus betrachtet, werden wir demjenigen keine grössere Künstlerschaft zusprechen können, der unter schwierigeren Bedingungen dasselbe leistet, was sein College scheinbar spielend giebt, weil die geistige Potenz, die Quintessenz alles theatralischen Könnens — die Reproductionsfähigkeit — bei beiden gleich stark vorhanden ist: mag

ihre Entäusserung nun durch die Suprematie des Augenblickes oder durch ein überlegenes Wollen hervorgerufen werden. Wird doch dazu der erhabenste Ausdruck dieses Könnens, die bis in das geringste Detail glaubhafte Gestaltung des neuen Lebens hier wie dort durch ein vorheriges, sorgfältiges Studium aller seiner Erscheinungsformen unterstützt werden müssen! Wird der Eine also wie der Andere dieselbe künstlerische Auffassungsgabe besitzen müssen!

Wie wir sehen, hat Ernesto Rossi vollkommen Recht. Stets werden wir demjenigen die Palme wahrer Künstlerschaft zuerkennen müssen, welcher die Fähigkeit besitzt, die eigenen physischen und psychischen Mittel so ganz in den Dienst der von ihm zu verkörpernden und zu interpretirenden Characteren zu stellen, dass er ihnen wirkliches Leben verleiht. Wie er es thut, das ist seine Sache, der Zuschauer wird stets nur nach der Wirkung fragen; und es wäre ja auch nichts thörichter, als den Künstler in seiner Werkstatt belauschen zu wollen!

Um nun den Unterschied zwischen dem darstellenden Künstler und dem, was Ernesto Rossi einen „Schauspieler gewöhnlichen Ranges“ nennt, festzustellen, so können wir uns auch in dieser Hinsicht mit den Ausführungen des italienischen Tragöden durchaus einverstanden erklären. Wie vielen jungen Leuten wird von leichtfertigen, gewissenlosen oder unverständigen Subjecten weis gemacht, dass sie in Folge ihres schönen Wuchses, ihrer klangvollen Stimme, ihrer leichten, ungezwungenen Sprechweise u. s. w. für das Theater geradezu prädestinirt sind: wie viele erwachsene, in Amt und Stellung befindliche Menschen verlassen nicht, durch derlei Äusserlichkeiten bewogen, ihre Arbeit, ihren Beruf, um sich „der Bühne zu widmen!“ Und wie rath- und kopflos stehen sie dann da, wenn die erwarteten Lorbeeren,

die rauschenden Erfolge trotz allen Mühens nicht eintreffen wollen?! Wenn ein kühles Nicken, ihrer eleganten Gestalt, ihren anmuthigen Bewegungen, ihrem reinen Dialekte gezollt, der ganze Lohn ihrer „Arbeit“, des Rolleneinpaukens nämlich, ist! . . Wann denken sie da an das Cardinalübel ihrer Leistungen, an den Mangel der seelischen Belebung ihrer Figuren und Charactere, an den Mangel der Entäusserungsfähigkeit ihres aufdringlichen Selbst? Wie viele, oder besser gesagt: wie wenige haben eine Ahnung davon, dass es ausser der natürlichen Begabung, wie Schönheit, Anmuth, Formgefühl, noch etwas Anderen bedarf, um lebensfähige Gestalten zu erzeugen? Dass das Zurückziehen des Geistes in sich selbst zur kritischen Erkenntniss der Tragweite der intellectuellen Befähigung selbst bei vorhandenem, ursprünglichem Imitationstalent die Kronbedingung jedes erfolgreichen künstlerischen Schaffens ist; — ganz abgesehen von den bereits erwähnten, wenn auch nicht unumgänglich nothwendigen, so doch äusserst wünschenswerthen Eigenschaften und Kenntnissen.

Kunstkritik und Recensententhum.

Wer hätte nicht von ihnen gehört, den Recensenten-Ausweisungen in Berlin, Breslau, Wiesbaden, Aachen etc. etc.? Wochen- und monatelang wurden die fast immer daran geknüpften Klagen mit Eifer und Spannung verfolgt; in den seltensten Fällen aber fragte man sich: wie war es dem Leiter qu. Institutes nur möglich, seinen litterarischen Berather, den Anwalt seines Publikums, den Mann eines so idealen Strebens, einer so nothwendigen, vornehmen Kunst mit Gewalt von seinem Platze, aus seinem Berufe zu stossen? . . Man unterliess die Nachforschung: einestheils, weil das Interesse an der dramatischen Kunst bei uns im allgemeinen überhaupt sehr schwach und nur der Skandal von grösserer Wichtigkeit; andererseits, weil der betreffende Recensent die angeblichen Ursachen seiner Massregelung in seinem Blatte zur Genüge auseinandergesetzt und etwaige Berichtigungen der Theaterleitung mit dem gebührenden Sarkasmus wiedergegeben, und die übrigen Journale die Aeusserungen pflichtschuldigst nachgedruckt! — Bei genauerer Besichtigung der jeweiligen Fälle würde es sich indess zum Leidwesen des Forschers herausgestellt haben, dass die Bühnenvorstände mit ihren Massnahmen doch nicht so sehr im Unrechte gewesen, wie die davon Betroffenen es glauben machen wollten. Und der Versuch objektiver Prüfung jedes

einzelnen Falles wäre nicht einmal so schwer gewesen! Man hätte nur die kritischen Auslassungen des Gemassregelten mit denen seiner Kollegen zu vergleichen brauchen, um den wahren Grund der Ausweisung zu entdecken. Oft hätte schon ein einmaliger Vergleich das gewünschte Resultat geliefert!

Ich sagte vorhin, der gewissenhafte Beobachter würde zu seinem „Leidwesen“ die Entdeckung der Parteilichkeit, der persönlichen Gereiztheit oder sonst einer unlauteren Triebfeder des Recensenten — ich bediene mich hier absichtlich dieses Ausdrucks — gemacht haben; denn zu bedauern bleiben derartige Vorfälle immer, mag die Schuld nun auf dieser oder jener Seite liegen: die Kunst muss stets darunter leiden! Was hier der Barbarismus, würde dort die Unfähigkeit, die Gemeinheit verschulden: die Irreführung des Publikums, die wissentliche Verderbniss jedes gesunden litterarischen und künstlerischen Geschmackes! Und eben weil es eine so hohe Aufgabe ist, was der Kritik ihre Existenzberechtigung verleiht, eben darum sollten derartige Ausweisungen überall und mit der peinlichsten Gewissenhaftigkeit und schonungslosesten Offenheit erörtert werden, zuvörderst in unseren grossen, weitverbreiteten Journalen: da begnügt man sich denn — leider! — aber meistens mit kurzen, nichtssagenden Notizen, kaltem Spotte statt objektiver kritischer Würdigung; „die Mühen wären eben zu gross!“

Das Publikum ist somit zur Bildung eines Urtheiles auf die Entscheidungen der Gerichtshöfe angewiesen: das ist aber ebenso nutzlos wie bedauerlich — erstens, weil die meisten dieser Fälle verschiedenartigen Gesichtspunkten und Rechtskomplikationen unterworfen sind (was in Wiesbaden z. B. bejaht worden ist — das Recht des Kritikers auf weitere Zulassung zu den Vorstellungen — wurde vom Kölner Oberlandesgerichte

z. B. . . . jedenfalls in Folge anderer juridischer Konstellation — in Abrede gestellt!); dann aber, weil derartige Streitfälle in Folge ihrer idealen Basis überhaupt nicht vom juristischen, sondern einzig vom litterarischen Standpunkte aus geschlichtet werden können. Das leuchtet ein! Es ist nicht darum zu thun, dem Recensenten seinen mehr oder weniger erschütterten Theaterplatz wiederzugeben oder den Ukas der Direction formell zu bestätigen, sondern darum, die Theaterleitung oder den Gemassregelten auf Grund eingehender sachlicher Untersuchungen künstlerischer Initiative an den Pranger zu stellen! — —

Es fällt mir nicht ein, unsere Bühnenvorstände hier in corpore in Schutz nehmen zu wollen; aber gesagt muss es deshalb doch sein, dass der weitaus grössere Theil von Schuld an dem gespannten Verhältnisse zwischen Theater und Kritik — bewusst oder unbewusst — auf Seiten der letzteren liegt! Sehen wir uns doch einmal unsere zeitgenössische „Kritik“ etwas näher an: was thut, was enthält sie? Aus welchen Bestandtheilen ist sie zusammengesetzt? Dort der „geniale Kritiker“ des grössten städtischen Blattes: er putzt soeben seine Brille und unterhält sich mit seiner Nachbarin in langathmiger Weitschweifigkeit über den neuesten Fund wissenschaftlicher Forschung, irgend einer Ausgrabung . . . der Mann ist Professor der Geschichte und wir können für den nächsten Morgen (oder Abend) mit Sicherheit auf eine sehr interessante Auslassung rechnen, die leider nur den einen Fehler hat, keine Kritik des Kunstwerkes an sich zu sein, sondern eine historische Vorlesung, eine gelehrt-soziale Studie, verbrämt mit einigen allgemein gehaltenen, meist in den Schuhen engherziger Schulweisheit steckenden ästhetischen Bemerkungen! Mit „Kleinigkeiten“ giebt sich der Mann selten ab, in „Lustspiele“ schickt

er gewöhnlich seine Frau oder Tochter! — Hier der „scharfe Kunstrichter“ („künstliche Scharfrichter“ wäre besser gesagt) des nächsten Journals: der Mann ist entschieden Autorität, da er selber „Kunstwerke“ verfasst, von denen in seinem Blatte alle Augenblicke — bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit — „so nebenbei“ die Rede ist; er wird also die Organisations-Bedingungen jedes anderen Kunstwerkes zu erfassen und zu würdigen wissen! Er zergliedert und zerfasert, secirt und amputirt denn auch so lange, bis von dem ganzen dramatischen Körper nichts weiter übrig geblieben, als blutende Reste, die dann — der besseren Konservirung wegen — mit einer ätzenden Lauge übergossen werden! Warum auch führt die Direction nicht seine Sachen auf?! Da wäre doch endlich 'mal etwas zu loben! — Jenen bescheidenen Alten, der sich ängstlich in die Ecke seiner Loge drückt, um nicht begafft zu werden, dürfen wir trotz seiner totalen Unbekanntheit auf kunstkritischem Gebiete nicht vergessen: er ist Prokurist des bedeutendsten Bankinstitutes der Stadt und hat auf freundschaftliches Ersuchen seines Skatbruders X., des Verlegers der „Volkszeitung“, die litterarische Belehrung und künstlerische Geschmacksbildung des „kleinen Mannes“ übernommen. Der Mann ist ausserordentlich gutmüthig, er würde auf Wunsch seiner Freunde auch Stücke schreiben und sie dann von einem der Lehrlinge des Geschäfts besprechen lassen! Aber vergessen wir nicht: die „momentane Verlegenheit“ des Volksblatt-Verlegers legt ihm als Freunde grosse Verpflichtungen auf, und ausserdem ist er ein vorzüglicher Statistiker (er wird den Zuschauerraum nie ohne vorherige gewissenhafte Erkundigungen nach dem Vorleben des zu besprechenden Dramas betreten) und — stiller Kunstmaecen! Da es ihm selber materiell gut geht, wünscht er auch jedem andern eine volle Kasse!

So sieht — im Durchschnitte genommen — die Provinz-„Kritik“ aus! Anders im allgemeinen die der Residenzstädte! Hier können gänzlich unfähige Individuen sich als „Kritiker“ in der Regel nicht lange behaupten, wenigstens nicht bei den hervorragenden Blättern, sie werden sehr bald von „praktischen Litteraturmännern“ verdrängt und verfallen dem belanglosen Reporterthum. Dafür wuchert hier aber — und das ist ein nicht genug zu betonender Krebschaden — die litterarische Coterie, der „Grundsatz“, das Parteischlagwort! Von den Abstraktionen der Kunst ist auch hier nur selten die Rede: es sind fast durchgängig fest formulirte Glaubensbekenntnisse, die ohne Rücksicht auf die besondere Natur jedes einzelnen Kunstwerkes in allen möglichen Tonarten stets von neuem wieder zum Ausdrucke gebracht werden! . . Und noch ein anderer Umstand tritt hier zum Nachtheile der Kunst hinzu. Das Provinzpublikum ist im grossen Ganzen fromm und genügsam, es schwört auf seine Führer und verlangt nicht mehr von ihnen, als sie geben können: die höhere gesellschaftliche und geistige Entwicklung der Grossstadt aber ist anspruchsvoller, sie will nicht nur belehrt, sie will auch gefällig unterhalten sein! Ja, das Letztere ist ihr in Sachen der Theaterkritik sogar das Werthvollere! So kommt es denn, dass selbst begabtere Persönlichkeiten in übertriebener Servilität dem Wortspiele, dem Bonmot, der „Geistreichelei“ verfallen und statt gehaltvoller Kritiken leichte, seichte Feuilleton-Plaudeereien schreiben!

Was aber verstehen wir unter einer „gehaltvollen Kritik?“ Wodurch unterscheidet sich der „Kritiker“ von dem „Recensenten“, dem belanglosen „Referenten?“ Die Frage ist nicht schwer zu beantworten: der Referent ist der blosse Berichterstatter der idealen und realen Vorgänge des Theaters, ohne subjektive Meinung

und Ansicht, er konstatirt einfach die Thatsachen, ohne sich viel darum zu kümmern, ob sie den Lesern behagen oder nicht — der Kritiker ist der Anwalt der absoluten Nothwendigkeit, des praktischen Verstandes, des vernunftgemässen Geschmackes. Er setzt den Interessenten ein gewissenhaftes Elaborat der subjektiv empfangenen Eindrücke vor mit der Bitte, die Ausführungen auf ihre Stichhaltigkeit, ihre Lebensfähigkeit hin zu prüfen. Er wird deshalb sein Urtheil stets sorgfältig motiviren, ganz besonders, wo es sich um künstlerische Lebensfragen handelt. Da der Mann von der Grösse seiner Aufgabe — der Klärung des Künstlers, der Geschmacksbildung des Publikums — erfüllt ist, so wird er seine subjektiv erkannten Wahrheiten stets in logischer Beweisführung zu erhärten suchen: Gründe sind ihm alles, Worte nichts!

Zwischen diesen beiden — dem Kritiker und dem Referenten — steht eine dritte Spezies von Litteraten, die ich am liebsten „Recensenten“ nennen möchte, obgleich damit ihr innerster Gehalt — wie wir gleich sehen werden — keineswegs erschöpft ist!... Der „Recensent“ vertritt den Standpunkt des Absolutismus. Er giebt — wie der Referent — den Inhalt des Objektes wieder und anerkennt, lobt und tadelt — wie der Kritiker: Der Unterschied zwischen ihm und dem Kritiker besteht nur darin, dass jener motivirt, er aber auf die logische Begründung seines Urtheils von vornherein verzichtet — aus dem einfachen Grunde, weil er dazu unfähig ist! Nichts desto weniger masst sich dieses Subjekt in unerhörter Prätension unbedingte Suprematie über Kunst und Publikum an: je grösser seine Unfähigkeit, desto sorgfältiger wird sie hinter einen Schwall nichtssagender, sinnverwirrender Redensarten versteckt.

Kann der Referent gar keinen, der Kritiker — durch Geschmacksverirrung — nur relativen Schaden

anrichten, so ist der Recensent geradezu ein Fluch für die Kunst, da in seinem Gefolge mit Naturnothwendigkeit die Blasirtheit, die Verlogenheit, die Arroganz, die Reklamewirthschaft emporwuchern müssen! Ihn auf jede erlaubte Art unschädlich zu machen, ist die Pflicht eines jeden, der von der Kunst, der Litteratur noch einen segensvollen Einfluss auf das Volk erwartet!

Und damit wären wir zu dem Ausgangspunkte unserer Betrachtung zurückgekehrt!!

Theatercensur?

Nach Artikel 27 unserer Verfassung hat jeder Preusse das Recht, „in Wort, Schrift, Druck und Zeichen seine Meinung frei zu äussern.“ Etwaige Ausschreitungen der Tagespresse, der „schönen Litteratur“ können auf Grund der Strafgesetzesparagraphen zur Sühne gezogen werden. Die sogenannte „Theatercensur“ ist somit durch keine legitime Gewalt gerechtfertigt. Während auf allen materiellen Gebieten der Schutz der nationalen Arbeit seit Jahr und Tag proclamirt worden ist, steht die deutsche Geistesarbeit zunächst völlig schutzlos da. Wer nicht Lust hat, seine freien, durch die Constitution verbürgten Menschenrechte vor so und so vielen Verwaltungsstationen und Gerichtshöfen stets von neuem wieder zu betonen und eingehend zu begründen, der muss sich von vornherein darauf gefasst machen, die Producte seines Geistes, seines Gefühles, seiner innersten Überzeugung durch die bürokratischen Regungen irgend eines, in beschränktester Sphäre aufgewachsenen Polizeibeamten über kurz oder lang unterdrückt zu sehen! . . . Das ist ein arger, nicht genug zu bekämpfender Missstand, und es wäre wohl an der Zeit, dass die Parlamente, die gesetzgebenden Körperschaften anfangen, sich eingehend mit ihm zu beschäftigen; — denn wenn auch hin und wieder in Folge privater Bestrebungen erlassene Auf-

führungsverbote durch einsichtige Verwaltungsbeamte höheren Grades wieder aufgehoben wurden, so konnten diese Erfolge doch aus dem Grunde von keinem weiteren Nutzen für Kunst und Künstlerschaft sein, weil die in Rede stehenden Verfügungen natürlich immer nur den einzelnen Fall betrafen und weder Aufhebung noch Normirung der Censurthätigkeit verkündeten. . .

Bevor wir nun unsere persönliche Stellung zur Frage der staatlichen Überwachung der dramatischen Kunst erörtern, sei uns die Wiedergabe einer äusserst interessanten englischen Parlamentsscene des vorigen Jahrhunderts gestattet. — Im Jahre 1727 hatten mehrere englische Schauspieler die Grenzen der Schicklichkeit übersprungen, sich namentlich boshafte Anspielungen auf den damaligen Premierminister, Sir Robert Walpole, erlaubt, dessen Verwaltungsfehler von der Bühne herab dem Gelächter des Publikums preisgegeben wurden. Walpole suchte sich zu rächen, und als bald hernach ein Stück auf dem Haimarket-Theater aufgeführt wurde, das schonungslos alles verspottete und angriff, trat der Minister mit einer Abschrift des Stückes vor das Haus der Gemeinen und verlangte zur Aufrechterhaltung der Sittlichkeit und Ordnung einen Gesetzesvorschlag, durch welchen die Zahl der Schauspielhäuser vermindert, die Schauspieler einer besonderen Aufsicht unterworfen, und die Dramatiker gezwungen werden sollten, jedes neue Stück dem Lord Chamberlain vorzulegen, um die Erlaubniss der Aufführung von ihm einzuholen. Bei diesem Antrage erhob sich Lord Chesterfield, um die Freiheit der Dichter und der Bühne zu vertheidigen: „Es ist wahr“ — führte er aus — „unsere Bühne muss ihre Schranken halten; doch das zu bewirken, genügen die gegenwärtigen Gesetze! So oft unsere Schauspieler, unsere Dramatiker aus jenen Schranken treten, mögen sie darüber zur Rechen-

schaft gezogen, mögen sie bestraft werden. Das ist bereits geschehen, und wir haben Beispiele von Bestrafungen für minder verbrecherische Dinge, als einige der neuerlich zur Aufführung gekommenen Stücke es sind. Ein neues Gesetz ist also unnöthig. Es kann dazu im vorliegenden Falle nicht unnöthig sein, ohne zugleich gefährlich zu sein: weil jeder unnütze Zwang ein stachelnder Sporn an den gefesselten Händen der persönlichen Freiheit ist. Eine unserer grössten Segnungen aber, eine der erhabensten Wohlthaten, die die Himmlischen dem Erdengeschlechte gewähren konnten, ist die persönliche Freiheit! . . . Wie jedoch kein irdisches Gut der Schattenseite entbehrt, so ist die Ausschweifung das Beigemisch der Freiheit. Sie ist eine Aufwallung, ein Auswuchs; ein Flecken auf dem Auge des politischen Körpers, den ich nur mit leiser, sanfter Hand berühren darf, um den Körper nicht zu zerstören, das Auge nicht zu verletzen, auf dem der Flecken sich zeigt. — Schweift die Bühne aus, stellt ein Stück sich dar als Pasquill gegen die Regierung oder irgend eine bestimmte Persönlichkeit — des Königs Gerichtshöfe stehen offen; das Gesetz genügt, den Frevler zu strafen! Sollen Dichter und Schriftsteller eingeengt werden, so geschehe es — wie bei anderen Unterthanen — durch die Kraft der bekannten vaterländischen Gesetze; freveln sie, so werden sie gerichtet, wie jeder Brite gerichtet werden muss: vor Gott, Vaterland und Volk! Nicht aber wollen wir sie dem Willen und der Willkür eines Einzelnen preisgeben! Die Macht in der Hand eines Einzelnen, zu richten und zu entscheiden, unbeschränkt, unbeaufsichtigt, ohne Berufung, das ist eine Macht, unserer Gesetzgebung fremd und unverträglich mit unserer Verfassung. Es ist eine höhere, absolutere Macht, als wir sie dem Könige anvertrauen, und deshalb, meine

ich, dürfen wir mit solcher Macht auch nicht des Königs Kammerherrn bekleiden. . .“

Die Ausführungen Lord Chesterfield's sind klar und verständlich und werden jedem unbefangenen Gemüthe vollen Beifall abgewinnen. Für den Weiterblickenden stellt sich jedoch bei aller Anerkennung der einzelnen Punkte ein Bedenken heraus: wird die gänzliche Aufhebung der staatlichen Überwachung der dramatischen Kunst — selbst bei verbürgter Zusicherung strenger Bestrafung etwaiger Attentäter — dieser auch wahren Segen bringen? Wird nicht vielmehr die völlige Freigabe der Schaubühne Wucherungen der dramatischen Poesie zur Folge haben, die heute nur der schweren Passirbarkeit der Censur wegen nicht emporschiessen? .. Wie bekannt, speculiren und speculirten von jeher gemeine Strebernaturen, denen es um Gold, Ehre oder Gewalt zu thun war, auf die Thorheit oder Schlechtigkeit ihrer Mitmenschen. Die ausbeutende Frivolität — auf unseren Theatern bis heute nur von den Franzosen geübt — würde sich (und daran ist kein Zweifel!) sehr bald verschiedener „genialer“ Exemplare unserer Landsleute, nicht zum wenigsten des immer anmassender werdenden, ehr- und ruhmbedürftigen Dilettantismus bemächtigen und Früchte zeitigen, die selbst die obscönsten Machwerke gewisser gallischer Possenfabrikanten an Widrigkeit noch übertreffen würden! Ist es doch eine alte Erfahrung, dass der Deutsche die graciöse, oft geradezu bestrickende technische Formgebung seines westlichen Nachbarn, die dessen dramatischen Compositionen für den Augenblick wenigstens den Stachel des Verdrusses benimmt, trotz aller Müh' und Sorgfalt nicht erreicht. — Und was das eventuelle gerichtliche Nachspiel anbelangt, so könnte dasselbe obig besagten Subjecten nur gelegen kommen, ihren „Ruhm“, ihr „Ansehn“ zu mehren! So eine kleine Martyrkrone

hat stets ihre angenehmen Seiten, wäre es auch nur die der Bestechung der urtheilslosen, sensationslüsternen Menge! . .

Es liegt uns fern, hier die entrüsteten Sittenrichter des modernen Theaters spielen zu wollen: wir wissen sehr wohl, dass selbst die heikelsten Dinge der dichterischen Behandlung unterstehen, sofern sich eine ewige Wahrheit, eine grosse, erhabene Idee aus ihnen ableiten lässt; — wir wissen aber ebenso gut, dass vox populi nicht stets vox dei ist, ganz besonders nicht in Sachen der Kunst! Jeder Tag bringt Beispiele dafür! Und so lange die Durchschnittsbildung unseres Volkes jene freie, selbständige Höhe nicht erreicht, von der aus es durch eigenes Erkennen das Gute, Wahre, Dauernde vom Trivialen, Gemeinen und Vergänglichen zu unterscheiden vermag, so lange bestreiten wir ihm in seiner grossen Masse das Recht, auf dem Gebiete der Kunst souverain zu walten und zu schalten!

Dass wir mit unserer Meinung, einem noch unreifen Volke kein absolutes Verfügungsrecht hinsichtlich seiner geistigen Nahrung zuzuerkennen, nicht ganz isolirt dastehen, beweist die Thatsache, dass die Deputirtenkammer der französischen Nation den kürzlich eingebrachten und nach allen Seiten hin ebenso wohlwollend wie gewissenhaft erörterten Antrag auf Beseitigung der Theaterzensur unter dem 5. März 1892 mit grosser Majorität ablehnte. Man weiss eben in Frankreich gerade so gut wie bei uns, dass die Preisgabe der öffentlichen Aufsicht einem so delikaten Objecte gegenüber den Hautgout des für die Bühnenregenten leider noch immer ausschlaggebenden Pöbels mit und ohne Glacéhandschuhe ganz empfindlich reizen dürfte! Und davor möchte man die ohnehin in den letzten Zügen liegende Muse denn doch bewahren!

Doch kehren wir zurück zur Betrachtung der ein-

heimischen — allerdings nicht viel besseren — Zustände! Eine Censurthätigkeit der Polizei ist natürlich ebenso lächerlich wie gefahrbringend: aus dem einfachen Grunde, weil dem niedern, in beschränktem Gesichtskreise aufgewachsenen Verwaltungsbeamten, dem oben-
drein in den weitaus meisten Fällen jede höhere Vorbildung fehlt, die nöthige Einsicht, das unumgängliche Verständniss für die Ziele der dramatischen Dichtkunst abgeht. Die Praxis der Herren beweist diese Behauptung! Tagtäglich werden Dramen von ihnen zur Aufführung zugelassen, die jedem ästhetischen Gefühle schonungslos Hohn sprechen (vergl. Bisson, Mars, Hennequin, Meilhac und wie sie alle heissen!) während man Werke verbietet, welche die hehrsten Ideale predigen, nur weil ihre äussere Form den ängstlichen Gemüthern Bedenken verursacht — oder vielmehr, wie man fast glauben muss, weil die Schöpfer dieser Form Landsleute sind, denen man die bedingungslose Autorität der hohen Obrigkeit so oft wie möglich beweisen muss, um den nöthigen Respect vor ihr nicht einschlummern zu lassen. Oder kann mir einer der Herren sonst sagen, aus welchem Grunde man französischen Dramatikern erlaubt, was man deutschen verbietet? . . . Merkt wohl, ihr consequenten Practiker: nicht auf die Materie, auf den Geist kommt es an, der die Materie regiert!

Haben wir aus dem Obigen zur Genüge ersehen, dass die Polizei das Censorenamt nicht länger verwalten kann und darf, so tritt nunmehr die Frage an uns heran: wem sollen wir es anvertrauen? Wer soll die gewichtige, massgebende Entscheidung über die Bühnenfähigkeit eines Werkes fällen dürfen? Unzweifelhaft Männer, deren bisheriges Wirken den Beweis geliefert, dass sie die Kunst nicht nur verstanden, dass sie ihr auch jederzeit fördernd zur Seite gestanden haben!

Man wird nicht lange zu suchen brauchen, sie zu finden. Und ob sie nun einem eigens gebildeten Reichsamte oder den Cultusministerien der einzelnen Bundesstaaten unterstellt werden — gleichviel! die Kunst, die wahre Kunst wird einen unendlichen Nutzen durch sie davontragen! . . . Man hat für Academieen, Conservatorien, Museen, Galerieen u. s. w. Geld übrig, man wird es auch für die dramatische Kunst aufreiben können, die einen gleichwerthigen, wenn nicht höheren Factor in der Entwicklungsgeschichte der Culturmenschheit bildet, wie die Schwesterkünste. Nicht länger wird das Theater das Stiefkind des Sozialstaates sein! — Und damit wir das obige, so erstrebenswerthe Ziel erreichen, ebendarum muss das Parlament, die Gesetzgebung thatkräftig eingreifen, dem jetzigen unrechtmässigen, sinnwidrigen Zustande der Polizeicensur ein Ende zu machen! . . . Schon aus dem Grunde sollte man mit der Erörterung dieser Angelegenheit nicht länger zögern, weil die städtischen Behörden in Folge ihrer ziel- und stillosen Wirthschaft auf kunstkritischem Gebiete dem Odium der Lächerlichkeit täglich mehr verfallen! Caveant consules . . . !

Schlussbetrachtungen.

Wer hörte sie nicht täglich, ja stündlich, die Klagen über den Verfall der deutschen dramatischen Kunst? . . In der That, die „Decadence“ scheint das beliebte Schlagwort aller derer geworden zu sein, die ihre Gleichgiltigkeit gegen das moderne Theater respectabel zu verdecken wünschen! Oder hätte ich zu viel gesagt? Ist es auch der ernsten, der vornehmen Geister Gepflogenheit, aus dem Unglücke sich ein Recht zu ziehen? Ich glaube kaum. . .

Gewiss! Der Niedergang der deutschen Schaubühne kann nicht geleugnet werden, soll auch nicht geleugnet werden: wer aber hätte darum schon drs Recht, an dieser beklagenswerthen Erscheinung achselzuckend vorüberzugehen? Niemand — sicherlich! So Unrecht es ist, einen wunden Menschen, ein krankes Thier am Wege liegen zu lassen, nur weil einem selber kein Glied weh' thut, so Unrecht ist es, einer Institution gegenüber apathisch zu verharren, deren Wurzeln so tief in den Culturregungen aller Zeiten basiren, deren Entäusserungen einen so gewaltigen Einfluss auf das Geistesleben eines ganzen Volkes auszuüben vermögen!

Als Grund seiner Theilnahmslosigkeit giebt man im besten Falle die Ohnmacht der einzelnen Persönlichkeit einer so allgemeinen Verrottung gegenüber an — ein eitler Vorwand der lieben Trägheit natürlich; denn wenn jeder so dächte, könnte man die Theater sammt

und sonders nur gleich schliessen: die Bedingung ihrer Existenz ist ja längst dahin! Natürlich lässt sich auf dem Gebiete der Kunst mit roher Gewalt nichts remediren; doch ist es darum auch nicht zu thun: non vi, sed saepe cadendo! Nicht mit Gewalt, sondern durch das stete Betonen des Besseren, des Guten, dessen, was man vom Künstler verlangen darf und muss — durch, wenn es sein muss: rücksichtslose Ablehnung alles Trivialen und Gemeinen!

Wie wir gesehen haben, liegt die Schuld an dem Verfalle der deutschen Schaubühne auf verschiedenen Seiten. Zunächst am Staate, der in sonderbarer Verblendung die Leiber seiner Angehörigen gegen alle Unfälle innerhalb der Theater schützt und ihre Seelen doch in ebendenselben Räumen ohne Gewissensbisse Gefahr laufen lässt, der sie den plumpestes Speculationen der Frivolität preisgibt. Bei Gelegenheit unserer Erörterungen über die Wirthschaft der Polizeicensur — also des staatlichen Eingriffes in die geistige Interessensphäre der Schauspielhäuser — haben wir die Nonchalance, die Unzulänglichkeit der staatlichen Fürsorge zur Genüge erwiesen, sodass wir uns weitere Worte hier sparen können.

Ein grosser Theil von Schuld an der durchschnittlichen Erbärmlichkeit und Armuth unserer Schaubühne ist des Ferneren dem Theaterpublicum selber — oder sagen wir besser: der (zum Theil durch äussere Umstände verursachten) psychischen Degeneration derer zuzumessen, die wir zu Folge ihres regelmässigen Besuches der Schauspielhäuser „Theaterpublicum“ nennen müssen. Die intellectuelle und moralische Destruction dieser Leute macht es durchaus erklärlich, wenn Stücke von dem Kaliber einer „Miss Helyett“, „Die Ehre“, „Madame Bonivard“ etc. etc. hunderte von Aufführungen erleben, während die grandiosesten Werke unserer

Classiker „ausnahmsweise“, zu „herabgesetzten Preisen“ und — vor mehr als halb leeren Bänken gespielt werden. Sie macht es aber auch erklärlich — eben weil sie in Folge ihres Übergewichtes einen so grossen Einfluss auf unsere Dramatiker ausübt, die ja doch schliesslich alle gern mit Erfolg aufgeführt sein möchten — wenn die besseren Elemente unseres Volkes sich allmählich gänzlich vom Theater zurückziehen, dafern sie es nicht bereits gethan. Es ist für einen Gebildeten eben keine Ehre, vor und neben geistigem Proletariate zu sitzen, dessen innere Rohheit einen reinen Kunstgenuss von vornherein ausschliesst!

Hier thatkräftig einzugreifen, die Schaubühne dem Geiste zurückzuerobern, wäre — da der Staat sich nun einmal nicht weiter um sie kümmert — vor allem die Pflicht der Presse, der Kritik, deren Lauheit, deren Unfähigkeit wir den Löwenantheil an der dramatisch-theatralischen Verderbniss aufbürden. Es ist hier nicht der Ort, die absolute Unfähigkeit des überwiegenden Theiles unserer Kunstkritik in einzelnen Exempeln ad oculos zu demonstrieren — wir könnten da manchem „grossen Kritiker“, der tagaus-tagein das unsinnigste Zeug zusammenschmiert, gar arg die Ohren zausen, wenn es uns sonst auf kleinliche Effecte ankäme — ein jeder, der über ein Quantum gesunden Menschenverstandes verfügt, kennt ja aus eigener Erfahrung die Haltlosigkeit, die Verlogenheit, den innern Widerspruch der Ausführungen unserer Herren „Referenten“ (wie sie sich übrigens in richtiger Werthschätzung grösstentheils selber nennen: fehlt nur noch der „Blödsinn“!), ihre Blasirtheit, ihre Interessenwirthschaft. Die wirklichen Kunstkritiker in dem schönen, grossen deutschen Reiche sind denn auch thatsächlich an den Fingern einer Hand herzuzählen! . . . Das ist der Krebschaden unserer Kunstzustände, hier wäre zu allernächst

der Hebel anzusetzen. Während die Verleger der französischen Tagesblätter die vornehmsten Geister nicht zu vornehm befinden, über Kunstangelegenheiten kritisch sich zu äussern, hat es der deutsche Künstler fast durchweg mit Subjecten zu thun, deren geistige Potenz so jammervoll elend ist, dass er sich mit Verachtung von ihr abwenden muss. Der deutsche Zeitungsverleger — Pfennigfuchser gewöhnlich auch dann, wenn er Millionär ist — vertraut das so ungeheuer wichtige Amt des Kunstrichters natürlich dem, der es „am billigsten macht!“ Was schiert ihn die Kunst? Sie ist für ihn ja nur „Geschäftsobject!“ — Das muss anders werden! Hier liegt der Keim des Verderbens! . . Fort vor allen Dingen mit den Chiffren, wenn ihr ehrlich seid, wenn ihr ein Urtheil über Kunst und Künstler fällen wollt! Fort mit der Feigheit der Anonymität, damit man euch brandmarken kann, wenn ihr das Amt schändet, das man euch anvertraut! Der Würdigste kann nicht würdig genug sein, den Stuhl des Richters zu besteigen, auf den da Hunderte und aber Hunderte lauschen sollen, der da Hunderte und aber Hunderte bilden, klären und erleuchten soll! . .

Man wird mir hier entgegenhalten, dass auch die französische Dramatik, sich trotz der dort waltenden tüchtigen Kunstkritik, auf einer sehr niedrigen Stufe befinde: — wir wollen es hier ununtersucht lassen, wie viel der Oppositionsgeist des französischen Volkes an dieser traurigen Thatsache, der Unfruchtbarkeit der dortigen Kritik, Antheil hat; möchten aber jedenfalls betonen, dass wir niemals die Ansicht geäussert, dass eine gute Kritik eine Blüthe der Kunst hervorrufen müsse, dass mit ihr nur die Möglichkeit dieser Blüthe gegeben ist! Ebenso wenig, wie man Künstler züchten kann, ebenso wenig kann man selbst der vorzüglichsten Kritik würdige Objecte prophezeien:

immerhin wird mit ihr einer kraftvollen Kunst, einem grossen Streben der Weg geebnet! Schliesslich aber — und das muss vor der Hand unser Trost bleiben — ist bei uns noch nicht die Probe auf das französische Exempel gemacht worden; es wäre doch am Ende nicht ausgeschlossen, dass kommende Zeiten einem genialen Kritiker einen genialen Künstler gegenüberstellten, dass das Wirken einer bedeutenden Berufsgenossenschaft auf empfänglichen, fruchtbaren Boden fiele!!... So lange uns diese Aussicht nicht geschwunden, so lange wir in dieser Hinsicht nicht geschlagen, so lange wollen und dürfen wir uns pessimistischen Regungen nicht anheimgeben, so lange wollen wir hellen Blickes in die Zukunft schauen und der deutschen Dramatik, dem deutschen Theater ein unverzagtes: Vivat, crescat, floreat! zurufen.



Stimmen der Presse über das Buch.

. . . . Eine gute Ueberschau über den Stand der heutigen Dramatik, der heutigen Bühne, reich an anregenden Gedanken. Den Haupttheil bilden Kritiken über einzelne Dramen der Gegenwart; alle sind leicht und gefällig geschrieben und vertreten mit Kraft das Recht der Kunst gegenüber dem theatralischen Handwerkerthum. Im zweiten Theile beschäftigt sich der Verfasser mit einigen wichtigeren theatralischen Tagesfragen, der Frage der Volksbühnen, der Theaterzensur, der Kritik u. a. m. Er liebt einen feuilletonistischen Plauderton, versteht es aber, Belehrung und Anregung in mannigfaltiger Weise damit zu verbinden. Und so ist das Buch ganz dazu geeignet, zur Klärung des Publikums über das, was der Bühne noth thut, das Seinige beizutragen.

Tägliche Rundschau. Berlin.

. . . . Weichen wir in unserem Urtheil auch mehr als einmal von Nelten ab, so müssen wir doch andererseits durchweg anerkennen, daß er sich die unbedingte Selbstständigkeit seines Urtheils gewahrt hat, und daß seine kritischen Richtsprüche stets der Ausfluß eines fest gebildeten und wohlbegründeten ästhetischen Standpunktes sind, niemals nach bloßer Laune und Willkür abgegeben. Und beides ist — leider! — mehr, als man von der Mehrzahl aller jetzt lebenden deutschen Kunst-Kritiker diesseits und jenseits des Oceans sagen kann.

National-Zeitung. Chicago.

Der Verfasser kennt die moderne Litteratur gründlich und seine Urtheile gründen sich auf scharfen Beobachtungen, sittlicher Weltanschauung und gutem ästhetischen Geschmacke, sodaß er häufig neue Gesichtspunkte bringt und dadurch sehr anregend auf den Leser wirkt. Jeder, der sich für eine kräftige Weiterentwicklung unserer deutschen Bühne interessiert, sollte das Buch lesen.

fremden-Blatt. Hamburg.

Ein freimüthiges, besonnenes Urtheil über unsere heutige Theaterproduction wird vielen eine anregende Lectüre gewähren. Der Verfasser verbindet mit Sachkenntniß und Reife des Urtheils eine Anschaulichkeit der Darstellung, daß auch derjenige, dem die besprochenen dramatischen Arbeiten nicht bekannt sind, die Kritiken mit vollem Verständniß lesen wird.

Moderne Kunst. Berlin.

. . . . Er (Nelten) schont auch die Größen des Tages nicht und führt eine recht scharfe Feder. In der Hauptsache treffen seine Einwendungen das Richtige. Blätter für literarische Unterhaltung. Leipzig.

Dieses Buch hat in der Presse erbitterte Controversen hervorgerufen, da viele Wahrheiten desselben manchen, einer einseitigen Geschmacksrichtung fanatisch ergebenen dramatischen Schriftstellern und Beurtheilern nicht willkommen gewesen. Nelten hat mit richtigem, klarem Blicke die Vorzüge und die Schwächen vieler neueren Stücke in geistvollen Besprechungen betont; seine Urtheile sind stets logisch und ohne persönliche Voreingenommenheit motivirt, und in den meisten Fällen gab der sich erst später bemerkbar machende Einfluß der betreffenden Stücke auf die Spielpläne der einzelnen Bühnen dem Dramaturgen völlig Recht.

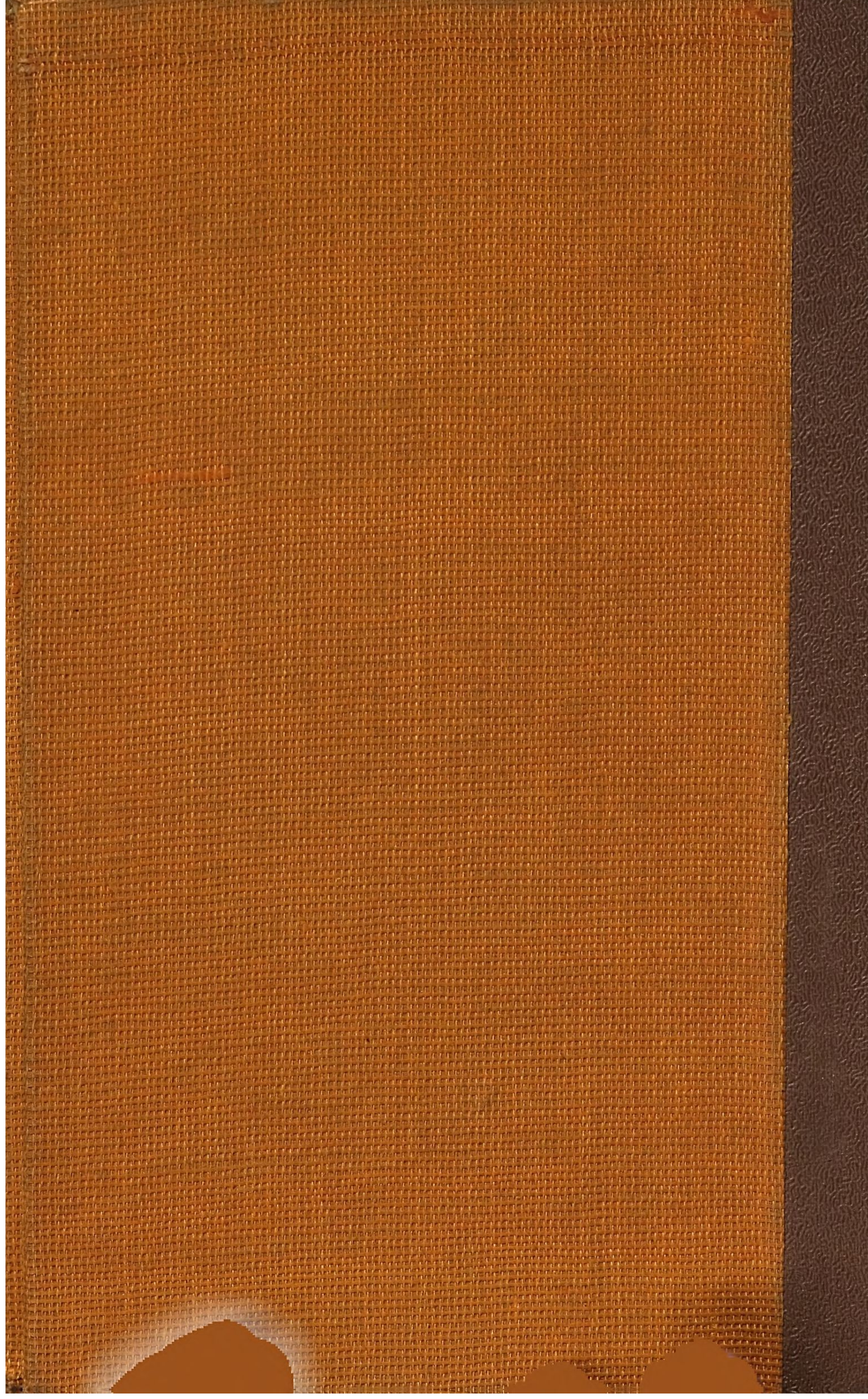
Rundschau für dramatische Kunst, Litteratur und Musik.
Frankfurt a. M.

Ein sehr beachtenswerthes Buch, das in flüssiger Sprache einen Blick in die gegenwärtigen Theaterzustände gewährt. Der Verfasser urtheilt mit großer Sachkenntniß und anerkennenswerther Objectivität.

Echo der Gegenwart. Aachen.

471/15

Buchbinder-Lehrwerkstätte
Nikolausheim
Dürrlauringen bei Günzburg



Nelten, Ludwig,

Dramaturgie der Neuzeit Essays und Studien über das moderne Theater

Halle a. S. [1892]

L.eleg.g. 551 z

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11641132-9